

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCIA ELOIZA KAYSER

THALIA E MELPOMENE: ANNA RENZI, O NASCIMENTO DA *PRIMA*
DONNA

CURITIBA

2015

MARCIA ELOIZA KAYSER

THALIA E MELPOMENE: ANNA RENZI, O NASCIMENTO DA *PRIMA*
DONNA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, área de concentração de Leitura, Escuta e Interpretação.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Scarinci.

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Kayser, Marcia Eloiza
Thalia e Melpomene: Anna Renzi, o nascimento da Prima Donna / Marcia
Eloiza Kayser. – Curitiba, 2015.
189 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvana Ruffier Scarinci.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em
Música.

1. Renzi, Anna (1620-1661) 2. Prima donna (Ópera). 3. Ópera veneziana -
Séc. XVII. 4. Barroco (Música). I. Título.

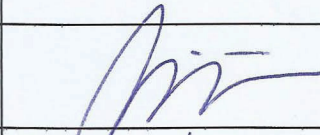
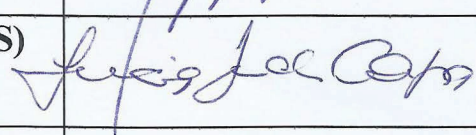
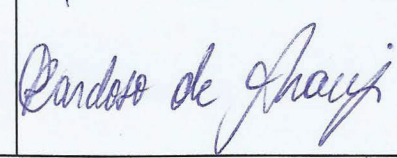
CDD 782.1094

PARECER


Defesa de dissertação de mestrado de Márcia Eloiza Kayser para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci, Lúcia Becker Carpena e Rosane Cardoso de Araújo**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **Thalia e Melpomene: Anna Renzi, o nascimento da *Primma Donna***.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		Aprovado
Lúcia Becker Carpena (UFRGS)		Aprovado
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 24 de abril de 2015.


Prof. Dr. Danilo Ramos
Coordenador do PPGMúsica

À força que move meu espírito.

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento mais que especial à minha querida orientadora, Dra. Silvana Scarinci, pelos ensinamentos e companheirismo musical, incentivando e desejando o meu melhor.

À banca examinadora, Dra. Rosane Cardoso de Araújo e Dra. Lucia Becker Carpena, pela atenção e sugestões para completar minha pesquisa.

À CAPES, instituição de fomento que viabilizou esta pesquisa.

Aos professores e funcionários do Departamento de Artes da UFPR, os quais aprendi a respeitar pela sua dedicação.

Ao LAMUSA, grupo pelo qual fui convidada a participar como intérprete e que foi a porta de entrada à UFPR e responsável pela imersão na música barroca.

Aos amigos na música, colegas e parceiros nesta vida apaixonante de cantora-atriz.

À Lúcia de Vasconcellos, pela atenção e respaldo inicial ao meu pré-projeto de mestrado.

A Roger Burmester, por ter me apresentado à Silvana Scarinci.

E sobretudo à minha família, em especial à minha mãe Vera, meu porto seguro nesta caminhada.

"É a idade do aparecimento da voz feminina – previamente ouvida, e não, como alguns lamentos, silenciado". Margareth L. King, Women's voice, the early modern, and the civilization of the west," Shakespeare Studies 25 (1997), p. 21.

RESUMO

Esta dissertação aborda o surgimento da *prima donna* na ópera italiana e teve como objetivo principal confirmar este lugar inaugural na figura da cantora-atriz, Anna Renzi. Para tanto, foram estudadas as óperas idealizadas por libretistas e compositores para a sua atuação, e as conexões com a situação econômica, e o cenário cultural e ideológico que regiam a Veneza do século XVII, com a presença marcante da *Accademia degli Incogniti*. Por fim, apresentamos uma breve análise texto-musical para explicar a capacidade extraordinária de Anna Renzi em personificar os seus vários papéis. Com este trabalho, buscamos permitir a outros executantes ou pesquisadores uma melhor compreensão e acesso aos elementos para a performance historicamente informada deste repertório.

Palavras-chave: Anna Renzi; *Prima Donna*; Barroco; Ópera veneziana do século XVII.

ABSTRACT

This dissertation deals with the emergence of *prima donna* in Italian opera and aimed to confirm it in the figure of the singer-actress, Anna Renzi. Therefore, connections were established between the idealized operas by librettists and composers to her activity, the economic, cultural and ideological scenario governing the Venice of the seventeenth century, with the presence of the *Accademia degli Incogniti*. Finally, we present a brief text-musical analysis to explain the extraordinary ability of Anna Renzi to impersonate her various and distinct roles. With this work we aim also to allow other performers or researchers to reach a better understanding and access to elements of the Historically Informed Performance of this repertoire.

Key-words: Anna Renzi; *Prima Donna*; Baroque; Venetian opera of the seventeenth century.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1: Giovanni Antonio Canal (1697 – 1768), dito Canaletto. “O Grande Canal e a Igreja da Saúde”, óleo s/ tela (1730), Museu das Belas Artes de Houston.....21
- FIGURA 2: Jacopo Tintoretto (1518 –1594). “O roubo do corpo de São Marcos”, 1562 –1566. Óleo sobre tela, 398 x 315 cm. *Galleria dell'Accademia*, Veneza.....22
- FIGURA 3: Vittore Carpaccio (1465 – 1526), *Leone di San Marco andante*. Óleo sobre tela, 1516. *Palazzo Ducale*, Veneza22
- FIGURA 4: Domenico Tintoretto (1560 – 1635), *Venezia seduta tra gli dei riceve i doni del mare* (1584). Afresco, Sala del Senato, *Palazzo Ducale*, Veneza.....23
- FIGURA 5: Hieronymus Francken (cerca de 1540 – 1610). “A Companhia dos Cômicos / *Gelosí* com Isabella Andreini em uma performance em Paris” (cerca de 1590). Pintura flamenga do século XVI. Óleo sobre tela. Musée Carnavalet, Paris.....35
- FIGURA 6: Bernardino Poccetti (1548 – 1612). Francesco Andreini vestido de Capitão Spaventa. Afresco. Claustro da Chiesa della Santissima Annunziata, Florença.....37
- FIGURA 7: Raphael Sadeler. Retrato de Isabella Andreini (1602). Frontispício de “Rimas”, Coleção de poemas e sonetos de Isabella Andreini. Retrato entalhado. Milão.....37
- FIGURA 8: Hyacinthe Langlois (1777 – 1837). “Hellequin, o caçador amaldiçoado”. Letra inicial capitular de um livro sobre tradições, lendas e

superstições populares: *Normandie romanesque et merveilleuse* de Amélie Bosquet (1875). Rouen.....39

FIGURA 9: Jacques Callot. Frontispício de *Balli di Sfessania*(cerca de 1621/1622). Cabinet des Estampes, *Bibliothèque Nationale*.....40

FIGURA 10: Giulio Strozzi (1583-1660). Cópia de parte do prefácio do libreto da ópera *La finta savia*. Tradução: Muitos dos versos originais serão cortados para permitir que a mesma seja representada sem canto.....47

FIGURA 11: Bernardo Strozzi. Giulio Strozzi (1635). Óleo sobre tela, 119.3 x 114.8 cm Collection: The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford.....57

FIGURA 12: Autor desconhecido do século XVII. Retrato de Giacomo Torelli. Óleo sobre tela. Museu Cívico de Fano.....58

FIGURA 13: *Accademia degli Incogniti*. Retrato de Anna Renzi, *Le glorie della signora Anna Renzi romana* (1644). Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Veneza.....59

FIGURA 14: Giulio Strozzi. Frontispício do libreto da ópera *La finta pazza* (1641), Veneza.....60

FIGURA 15: *Accademia degli Incogniti*. Frontispício de *Il Cannochiale per La finta pazza* (1641), Veneza.....61

FIGURA 16: Giulio Strozzi. *Le glorie della signora Anna Renzi romana* (1644), frontispício. Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Veneza.....62

FIGURA 17: Giulio Strozzi. *La Venetia Edificata* (1624), frontispício. Veneza.....83

FIGURA 18: Laurent Delvaux, <i>Vertumnus e Pomona</i> (1725), Victoria & Albert Museum, Londres.....	89
FIGURA 19: Guillaume Rouille (1518? – 1589). Rainha Rhodope da Trácia, mulher de Haemus, “Promptuarii Iconum Insigniorum, 1553, p.98, Lyon.....	94
FIGURA 20: Jacques Granthomme II (1550/60 – c.1622). <i>Sibylla Cumaea</i> (c. 1607). Gravura feita posteriormente por Crispyn de Passe. Gravuras e Desenhos Göttweig, Departamento da Ciência da Imagem, Donau-Universität Krems.....	108
FIGURA 21: Galeazzo Gualdo (1606 – 1678). História Sacra Real de Sua Majestade, Alessandra Di Cristina Rainha da Suécia, 1656, Veneza.....	113
FIGURA 22: Giovanni Battista Fusconi. Libreto da ópera <i>Argiope</i> (1649), frontispício, <i>Consacrata al chiaro merito della Signora Anna Renzi</i> , Veneza.....	117
FIGURA 23: Giovanni Battista Fusconi. Libreto da ópera <i>Argiope</i> (1649). Dedicatória à Anna Renzi, primeira parte.....	119
FIGURA 24: Giovanni Battista Fusconi. Libreto da ópera <i>Argiope</i> (1649). Dedicatória à Anna Renzi, segunda parte.....	119
FIGURA 25: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Introdução. Compassos 1 a 4.....	133
FIGURA 26: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 5 a 9, Seção I, Verso 1.....	134
FIGURA 27: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 10 a 14.....	135

FIGURA 28: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 15 a 19, final do verso 1, começo do verso 2.....135

FIGURA 29: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 20 a 24. Final do verso 2, começo do verso 3.....136

FIGURA 30: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 25 a 29. Fim do verso 3, começo do verso 4.....136

FIGURA 31: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 30 a 34. Fim do verso 4.....137

FIGURA 32: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 35 a 39. Verso 5.....137

FIGURA 33: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 40 a 44.....138

FIGURA 34: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 45 a 49.....139

FIGURA 34.a: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 50 e 51.....139

FIGURA 35: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compasso 52. Verso 6.....139

FIGURA 36: Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), cena V. Compassos 53 a 55.....140

FIGURA 37 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 56 a 59. Fim da Estrofe II.....	140
FIGURA 38 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 60 a 62. Versos 12 a 14.....	141
FIGURA 39 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 63 a 66. Verso 15.....	141
FIGURA 40 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 67 a 72. Versos 16 a 20.....	142
FIGURA 41 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 73 a 75. Verso 21.....	142
FIGURA 42 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compasso 76. Início do verso 22.....	143
FIGURA 43 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 77 a 79. Versos 23 a 25.....	143
FIGURA 44 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 80 e 81. Verso 26.....	144
FIGURA 45 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 82 a 84. Início Coda.....	144
FIGURA 46 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 85 a 87.....	144
FIGURA 47 – Aurelio Aureli/ Andrea Ziani. Ópera <i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657), cena V. Compassos 88 a 90. Fim	144

FIGURA 48 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura. Exemplo de ausência de inibições sexuais (1).....	146
FIGURA 49 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura. Exemplo de ausência de inibições sexuais (2).....	147
FIGURA 50 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura. Exemplos de recitação do imaginário esotérico (1).....	147
FIGURA 51 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura. Exemplos de recitação do imaginário esotérico (2).....	148
FIGURA 52 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura. Exemplos de recitação do imaginário esotérico (3).....	148
FIGURA 53 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura. Exemplos de exclamações repentinas; medos imaginários.....	149
FIGURA 54 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura.....	149
FIGURA 55 – Giulio Strozzi/ Francesco Saccati. Ópera <i>La finta pazza</i> (1641), cena de loucura.....	151
FIGURA 56 – Giovanni Francesco Busenello/ Claudio Monteverdi. Ópera <i>L'Incoronazione di Poppea</i> (1643), “Disprezzata Regina, Regina, Regina disprezzata”.....	153
FIGURA 57 – Giovanni Francesco Busenello/ Claudio Monteverdi. Ópera <i>L'Incoronazione di Poppea</i> (1643), “Dove sei?”.....	153

FIGURA 58 – Giovanni Francesco Busenello/ Claudio Monteverdi. Ópera <i>L’Incoronazione di Poppea</i> (1643), “In braccio di Poppea tu dimori...”	153
FIGURA 59 – Giovanni Francesco Busenello/ Claudio Monteverdi. Ópera <i>L’Incoronazione di Poppea</i> (1643), “...felice... e godi...”	154
FIGURA 60 – Giovanni Francesco Busenello/ Claudio Monteverdi. Ópera <i>L’Incoronazione di Poppea</i> (1643), “Giove ascoltami tu, se per punir Nerone fulmini,”	154
FIGURA 61 – Giovanni Francesco Busenello/ Claudio Monteverdi. Ópera <i>L’Incoronazione di Poppea</i> (1643), “... fulmini, fulmini tu non hai...”	154
FIGURA 62 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	157
FIGURA 63 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	157
FIGURA 64 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	157
FIGURA 65 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	158
FIGURA 66 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	158
FIGURA 67 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	158
FIGURA 68 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera <i>La finta savia</i> (1643).....	159

FIGURA 69 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera *La finta savia* (1643).....159

FIGURA 70 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera *La finta savia* (1643).....159

FIGURA 71 – Giulio Strozzi/ Filiberto Laurenzi. Ópera *La finta savia* (1643).....159

FIGURA 72 – Giovanni Apolloni/Antonio Cesti. Ópera *L'Argia* (1655).....171

FIGURA 73 – Giovanni Apolloni/Antonio Cesti. Ópera *L'Argia* (1655).....171

FIGURA 74 – Giovanni Apolloni/Antonio Cesti. Ópera *L'Argia* (1655).....171

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
2. <i>DRAMMA PER MUSICA</i> – SITUAÇÃO VENEZIANA.....	21
2.1. O mito de Veneza.....	21
2.2. A ópera no contexto veneziano.....	27
2.3. A questão do libreto.....	27
2.4. Libreto e verossimilhança.....	28
2.5. Ópera – uma nova era.....	33
3. AS RELAÇÕES DA ÓPERA COM A <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> E O CARNAVAL.....	35
3.1. <i>Commedia dell'Arte</i>	35
3.2. O Carnaval de Veneza.....	44
3.3. <i>Commedia dell'Arte</i> , Carnaval e Ópera em Veneza.....	47
4. SURGIMENTO DA FIGURA DA <i>PRIMA DONNA</i> A PARTIR DA ÓPERA EMPRESARIAL.....	51
4.1. Teatro Novissimo.....	58
4.2. <i>La finta pazza</i>	59
4.3. A primeira <i>prima donna</i> da história da ópera.....	62
5. ANNA RENZI.....	69
5.1. O canto de Anna Renzi em contexto.....	76
5.2. Mitos nas óperas remanescentes, que Anna Renzi interpretou	85
5.3. Thalia e Melpomene: a construção das personagens de Anna Renzi	101
5.4. Convenções na ópera veneziana	127
6. EXEMPLOS MUSICAIS COMPOSTOS PARA ANNA RENZI.....	135
6.1. <i>Le fortune di Rodope e Damira</i>	136
6.2. <i>La finta pazza</i>	153
6.3. <i>L'Incoronazione di Poppea</i>	160
6.4. <i>La finta savia</i>	163
6.5. <i>L'Argia</i>	168
7. CONCLUSÃO	171

REFERÊNCIAS	172
ANEXO	181

1. INTRODUÇÃO

Entre os desafios para qualquer cantor de ópera, o mais formidável é combinar o canto com a atuação no papel de um personagem. Desempenhar uma parte sem sacrificar a *finesse* (refinamento) vocal, e ao mesmo tempo, interpretá-la de forma dramática: um ideal de equilíbrio raramente alcançado.

A ópera depende de seus cantores, seja na sua concepção ou no seu desempenho, pois eles são seus porta-vozes, seus verdadeiros divulgadores. Os cantores são mediadores entre a ópera e seu público. Eles são em grande parte responsáveis pela recepção bem-sucedida ou não da ópera.

Vários autores relatam que o poder do virtuoso ilustra a história: um cantor, muitas vezes involuntariamente, determinava a escolha de um libreto para uma determinada época. Para uma cantora profissional hoje, a oportunidade de pesquisar sobre a primeira *Prima Donna* da Ópera, Anna Renzi, torna-se uma empreitada rica e inspiradora. A atuação dela destacou-se pela representação de paixões contrastantes e cênicas transformações, obtendo vários papéis escritos pelos mais famosos compositores e libretistas de sua época.

A ação que dá alma, espírito, e dá existência às coisas, deve ser regida pelos movimentos do corpo, por meio de gestos, pelo rosto e pela voz, ora elevando-o, ora baixando-o, tornando-se furioso e imediatamente tornando-se calmo novamente, às vezes falando apressadamente, outras lentamente. Move ora corpo em uma, ora em outra direção, atraindo os braços, e e estendendo-os, rindo e chorando, ora com pouco, ora com muita agitação das mãos. Signora Anna é dotada de expressão realista, de tal forma que suas respostas e discursos parecem não memorizados, mas nascidos no momento. Em suma, ela transforma-se completamente na pessoa que ela representa, e parece ora uma Thalia, cheia de alegria na comédia, ora uma rica Melpomene em majestosa tragédia.

Através das palavras de Giulio Strozzi, reconhecemos a necessidade de uma interpretação rica de uma diversidade de humores e afetos e a capacidade de uma atuação que não escape às leis da verossimilhança. Para obter tantos efeitos, a cantora-atriz era certamente dotada de qualidades

vocais particulares: técnica e dicção, e, extrema astúcia e sensibilidade para o entendimento em retratar as personagens.

Anna Renzi foi trazida para Veneza, no final de 1640, para criar o papel de Deidamia em *La finta pazza*. De fato, Francesco Sacrati compôs o papel de Deidamia especificamente para Renzi. A cantora foi exaltada no *Cannocchiale per la finta pazza* do mesmo ano, no qual ela foi elogiada por ser "tão valorosa em ação, como ela é excelente na música." Ela destacou-se em produções posteriores nos teatros Novíssimo e SS. Giovanni e Paolo, principalmente, como Otavia em *L'incoronazione di Poppea*, em 1643.

Diversos relatos testemunham a força de sua performance na cena de loucura de Deidamia em *La finta pazza*; esta cena contribuiu poderosamente para a popularidade da ópera (foi representada 12 vezes em 17 dias e tornou-se imensamente popular em Veneza e fora dela). Ainda mais importante para a história, esta ópera e a performance de Renzi, estabeleceram a cena da loucura como parte definitiva na ópera, que pela combinação volátil de teatro e música conheceu aclamação imediata. Nada poderia fornecer oportunidade mais propícia para a diva exibir simultaneamente suas habilidades histriônicas e vocais ao mesmo tempo, e envolver o público.

É notável igualmente que Renzi tenha sido a primeira, ou pelo menos uma das primeiras, a não se associar a um patrono único, mas sim conduziu a carreira como a de uma cantora de ópera moderna: foi contratada para aparecer em óperas específicas em teatros e locais diversos.

Felizmente, a música de cinco dos papéis de Anna Renzi sobreviveu, o que representa o trabalho de cinco compositores diferentes: a de Deidamia de Francesco Sacrati, da ópera *La finta pazza*, Ottavia de Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Aretusa de Filiberto Laurenzi, de *La finta Savia*, Damira de Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* e Dorisbe de Antonio Cesti, da ópera *L'Argia*.

Com este texto nos propomos, através de exame dos relatos e das manifestações das atividades de Anna Renzi compreender a trajetória de sua carreira, no contexto determinado da ópera veneziana. Buscamos também compreender, por intermédio da análise dessa trajetória, os motivos que a tornaram tão célebre. E deste modo, propiciar uma aproximação mais

documentada dos pressupostos históricos e culturais que rodearam a atividade musical da *prima donna*.

O título desta dissertação “Thalia e Melpomene: Anna Renzi, o nascimento de uma *prima donna*” é indicativa da busca que esta pesquisa propõe e onde pode ser aplicada, o quê enriquece enormemente minha experiência e carreira. Meu intento em reconstruir os dados sobre este verdadeiro ícone, Anna Renzi, é o de examinar como os expressivos relatos podem ter influenciado o desenvolvimento de um gênero musical, a ópera.

As palavras do título demandam clarificação: a primeira parte se refere de forma ordinal às musas da comédia e da tragédia. Buscamos assim qualificar os formidáveis talentos atribuídos à cantora Anna Renzi, na diversidade de paixões e afetos que ela lograva representar.

Nos três primeiros capítulos desta pesquisa, comento vários aspectos importantes que levaram à criação de um gênero – sua localização e situação socioeconômica – e a transformação de sua audiência privada para pública e paga. A República Sereníssima, preocupada com o retrato de sua autoimagem, tornou a ópera o principal meio para a expressão político-cultural das academias literárias de Veneza.

Sobre este fundo as companhias de *commedia dell’Arte*, continuavam presentes em Veneza, com intervenções em salas privadas ou públicas de propriedade das famílias aristocráticas. A cadência constante e contínua da atividade dos comicos profissionais é uma realidade de espetáculo que se baseia, obviamente, sobre o princípio das produções opostas às vigentes no espetáculo de corte.

No quarto capítulo, surge o tema central deste trabalho que examina a figura de Anna Renzi como a primeira *prima donna* da ópera italiana, a partir da ópera empresarial. No panorama dos espetáculos venezianos, o perfil das personalidades empenhadas nas produções era construído em base de intervenções incertas e difíceis atribuições. Em relação ao surgimento do teatro público de ópera, Veneza foi destinada a localizar, na história do melodrama, o campo da democratização e comercialização. O êxito do teatro de ópera é marcado por um fator importante: a escolha do elenco (cantores), que era decisiva para o sucesso do espetáculo.

O quinto capítulo, mais biográfico, converte-se em 4 subcapítulos, baseando-os em relatos e documentos da época. Estes subcapítulos confirmam e reconhecem o legado deixado pela presença da diva Anna Renzi e sua influência graças ao controle dramático de seus diversos e contrastantes papéis que garantiu tanto sucesso perante o público.

De fato, o poder da persuasão da cantora-atriz, diante de um cenário com temas que transitavam, muitas vezes em velocidade vertiginosa, entre a comédia e a tragédia, foi o quê elevou sua importância perante o público. Atuando sob múltiplos disfarces, expressando as mais contraditórias paixões, presentes nos lamentos, nas cenas de loucura, com a comicidade e virtudes de personagens altos e baixos, Anna Renzi inspirou os melhores libretistas e compositores de sua época, e foi aclamada por sua audiência.

Para finalizar esta pesquisa, apresentamos alguns trechos musicais compostos especificamente para Anna Renzi – desde a concepção do texto (poesia) e posterior parte musical (composição) – exemplificando como esta música exigia o equilíbrio entre o virtuosismo técnico-vocal e a habilidade histriônica que a levaram ao patamar de primeira *prima donna* da ópera italiana.

2. DRAMMA PER MUSICA – SITUAÇÃO VENEZIANA

2.1. O mito de Veneza

Ellen Rosand escreve que a República de Veneza foi única entre os estados italianos (ainda não unificados): o país era governado por um pequeno número de famílias aristocráticas, cuja riqueza e poder foi baseada no comércio, e não em uma linhagem hereditária ou, como no caso dos estados romanos, sob a regra da Igreja. Embora o século XVII tenha testemunhado o declínio político de Veneza, a cidade manteve o seu mito de poder através do luxo e muitas mostras cerimoniais de arte e música.

David Rosand escreve que ao longo de vários séculos, Veneza tinha refinado um retrato de si mesma que respondeu às circunstâncias históricas e vicissitudes – incluindo diversos eventos como: a sua espoliação de Constantinopla durante a Quarta Cruzada, em 1204; a vitória final sobre o seu rival marítimo Gênova em 1380; no início do século XVI, a sobrevivência da guerra com a Liga de Cambrai,¹ uma aliança das grandes potências da Europa e da Itália determinada a humilhar a expansão da República; a resistência da Serenissima contra a interdição papal, especialmente em 1508 e novamente em 1606 (ROSAND, 2005). Veneza utilizou todos os eventos acima citados para criar uma coleção de registros nas artes visuais que construíam um mito a respeito da República.

David Rosand afirma ainda em seu livro “Mitos de Veneza” que o caráter deste autorretrato, calmo e confiante, é derivado da famosa estabilidade política interna da República de Veneza, fundada após o seu estabelecimento de um Estado de direito’. Essa imagem coletiva – da autoproclamada República Sereníssima como uma ideal entidade política, cujos governantes patrícios eram altruístas e dedicados ao bem-estar público – veio a ser conhecido como o “mito de Veneza”. A melhor definição de mito como é aqui utilizada seria: “as ficções ou meias-verdades que fazem parte da ideologia de uma sociedade”. Deste modo, o mito de Veneza representa uma composição de várias dessas “ficções ou meias-verdades” relacionadas à República,

¹ Austria, França e Espanha formaram uma aliança contra a República de Veneza.

inventadas sobre si e para si – suas origens, legitimidade e seu favorecimento divino –esses mitos vieram a ser figurados em um número de ícones correspondentes (abaixo veremos algumas destas representações pictóricas). A primeira delas foi a imagem da própria cidade, milagrosamente saindo das águas da lagoa (vide figura 1). As outras eram figuras simbólicas da República: seu padroeiro, o evangelista Marcos (vide figura 2), o leão alado (vide figura 3), a personificação régia de *Venetia*, Rainha do Adriático (vide figura 4).



Fig. 1 – Giovanni Antonio Canal, dito Canaletto². “O Grande Canal e a Igreja da Saúde”, óleo s/ tela (1730), Museu das Belas Artes de Houston.

² Foi um artista famoso pelas suas paisagens urbanas de Veneza. Era filho do pintor Bernardo Canal, daí o nome Canaletto (1697 – 1768).



Fig. 2 – Jacopo Tintoretto³. “O roubo do corpo de São Marcos”, 1562-1566.
Óleo sobre tela, 398 x 315 cm. Galleria dell'Accademia, Veneza.



Fig. 3 – Vittore Carpaccio (1465 - 1526), "Leão andante de São Marcos".⁴ Óleo sobre tela, 1516.
Palazzo Ducale, Veneza.

³ Nome de nascimento: Jacopo Robusti. Seu pai, Battista Comin, era tintore (tingia seda), o que lhe valeu o apelido: Tintoretto. Fonte: Gillo Dorfles, Stefania Buganza e Jacopo Stoppa, *Arti visivas. Dal Quattrocento all'Impressionismo*, Atlas, 2001.

⁴ No fundo pode-se reconhecer a paisagem da lagoa com edifícios na praça em frente à bacia: a torre do sino, a torre do relógio, da Basílica de San Marco e o *Palazzo Ducale*. À direita, pode-se ver as galeras com grandes remos e velas em Veneza, certeza de seu domínio sobre os mares. O simbolismo do Leão de São Marcos vem de uma tradição antiga veneziana, segundo a qual um anjo na forma de um leão alado teria virado para o santo, naufragado nas lagoas, a frase: *Pax tibi Marce, evangelista MEVS. Hic requiescet corpus tuum*. Tradução: A paz esteja convosco, Marcos, meu evangelista. Aqui descansará teu corpo. Fonte: Martin Garrett (2001). Venice. Oxford: Signal Books.



Fig. 4 – Domenico Tintoretto⁵ (1560 – 1635), “Venezia seduta tra gli dei riceve i doni del mare”(1584). Afresco, Sala del Senato, *Palazzo Ducale*, Veneza.

Durante os conflitos de cultura⁶ nada despertou mais ansiedade intelectual do que as teorias cosmológicas de Copérnico⁷ e que Galileu⁸ abraçou. Galileu poderia tanto defender a nova ciência quanto temer suas consequências.⁹ Os venezianos e seus aliados defenderam o ceticismo religioso, a experimentação científica, a liberdade sexual, os direitos das

⁵ Tintoretto (filho) era conhecido como Domenico Robusti (1560 - 1635), Era filho de Jacopo Tintoretto

⁶ Em causa estavam o ceticismo de Cremonini e seus ensinamentos não ortodoxos sobre Aristóteles e da imortalidade da alma, o que levou-o à Inquisição em 1604. Seu colega Galileu Galilei, como Cremonini, foi um dos fundadores da *Accademia dei Ricoverati* (recuperados) – um fórum para a discussão de idéias científicas e religiosas – também foi denunciado. Grande parte do pensamento de Galileu foi influenciado por seu colega mais herético Cremonini. Este, mascarando suas crenças reais e restantes em Pádua sob a proteção de Veneza, foi poupado da Inquisição.

⁷ O astrônomo polonês Nicolau Copérnico publica, em 1543, a sua obra mais conhecida, “Da revolução de esferas celestes”. Neste livro, ele sugere que a Terra não seria o centro do Universo, e propõe um modelo centrado no Sol, o heliocentrismo. Mas Copérnico não possuía os recursos tecnológicos necessários para comprovar empiricamente a sua teoria. Seus postulados são feitos com base no raciocínio abstrato, ou seja, na geometria e na matemática (BRANDÃO, 2010).

⁸ Galileu Galilei (1564-1642), físico, matemático, astrônomo e professor da Universidade de Pádua, pôde comprovar empiricamente que a lua é acidentada, o sol possui manchas e Júpiter tem seus próprios astros. Com base em seus estudos de ótica, Galileu construiu um telescópio poderoso o suficiente para ser utilizado em suas pesquisas astronômicas, descobrindo que o nosso planeta não é imóvel e tão pouco ocupa uma posição central em relação aos outros astros (BRANDÃO, 2010).

⁹ Para as autoridades da Igreja Católica, a cosmovisão bíblica (judaico-cristã) não podia ser questionada. A partir de 1630, Galileu foi mantido em prisão domiciliar até o fim de seus dias (BRANDÃO, 2010).

mulheres à educação e liberdade da tirania dos pais, a presença de mulheres no palco, e o poder de sedução da voz feminina na ópera, como veremos no capítulo 5.

No final do século XVI, a liberdade criativa do Renascimento gerou ansiedades que haviam se tornado insuportáveis para muitos que tentavam lidar com a construção de novas formas de ordem. O conflito de culturas resultou da tensão entre o desejo de libertação e a necessidade de ordem, entre os que exploraram os limites da tolerância cultural sob a proteção de Veneza e aqueles, principalmente fora de Veneza, que abominaram a anarquia emocional, intelectual e espiritual que resultou de tal tolerância.

A guerra de culturas¹⁰ em torno de Veneza opôs os defensores da ortodoxia católica, especialmente os padres jesuítas e Inquisição romana, contra os filósofos céticos da Universidade de Pádua,¹¹ os libertinos das academias de Veneza, e os primeiros libretistas de ópera. Dado o seu poder de evocar emoções dramáticas, a ópera tornou-se o principal meio para expressar e opinar sobre as políticas culturais do dia – não apenas política eclesiástica, mas a política sexual, que estavam aquecidas porque poucos homens patrícios venezianos eram casados e muitas mulheres aristocráticas venezianas foram forçadas a irem para conventos. A disjunção entre o casamento e a sexualidade entre as classes superiores de Veneza criou uma crise demográfica¹² que adicionou combustível às guerras culturais.

¹⁰ Outro termo, utilizado por Edward Muir para o anteriormente citado: “conflito de culturas”. É o título de seu livro: *The Culture Wars of the Late Renaissance. Sceptics, Libertines, and Opera*.

¹¹ Pádua era a cidade satélite da Universidade da República Veneziana.

¹² Os habitantes mascarados dos camarotes da ópera foram vítimas de um dos regimes matrimoniais mais rígidos conhecidos da história da demografia. Desde pelo menos 1422, o patriciado veneziano tentou impor aos seus membros uma endogamia rigorosa que impedia nobres de se casarem com mulheres de fora da classe. A consequência de práticas de casamento de Veneza, portanto, era a produção sistemática de solteiros patrícios e freiras aristocráticas. Em meados do século XVI, a combinação da inflação do dote, que desencorajou muitos pais patrícios da despesa de casar suas filhas, e a inflação dos preços, que corroeu patrimônios aristocráticos, expandiu a prática do casamento restrito, em que as famílias limitaram o número de crianças permitidas para se casar, a fim de evitar a dispersão do patrimônio. Foi tanto financeira quanto uma lógica política a da restrição do casamento. Na ausência de leis de primogenitura, a herança tinha que ser compartilhada entre todos os descendentes legítimos do sexo masculino e do sexo feminino de cada geração, e partilhar a herança tornou-se uma herança “diminuída”. Para aqueles que procuravam alianças políticas, um noivo em potencial cujos irmãos permaneceram não se distrair com outras conexões de afinidade e poderia dar o seu total apoio a seu próprio sogros, especialmente para eleição de cargos lucrativos. Os irmãos não casados oficialmente, entraram na economia sexual de Veneza em seus próprios termos, por meio de contatos com os amantes do sexo masculino, amantes, prostitutas ou cortesãs, ou eles se casaram com mulheres de classe baixa secretamente.

A cultura cristã tradicional forneceu pouca orientação para aqueles que viveram e sofreram com o colapso das estruturas do casamento, mas não tiveram uma vocação religiosa. A ópera tornou-se um comentário (exteriorização) sobre o casamento restrito para levantar a questão sobre as relações entre o desejo e o amor, sexo e casamento, a realização pessoal e sofrimento estóico.

Apesar, muitas vezes, de sua animosidade mútua, os homens e as mulheres do lado de Veneza das guerras culturais constituíram uma verdadeira comunidade intelectual, criando as academias literárias. Os literatos eram duros com os seus inimigos declarados – a Companhia de Jesus,¹³ os imperialistas espanhóis,¹⁴ a Inquisição Romana,¹⁵ e nos últimos anos, o papado Barberini.¹⁶ O que torna as guerras de cultura do Renascimento significativa é a ampla gama de idéias que os céticos, libertinos e libretistas exploraram sob a proteção do governo relativamente tolerante de Veneza, o que permitiu a exibição de qualquer tema desde que a sua própria forma de republicanismo aristocrático nunca fosse questionada.

Veneza detinha uma posição singular: a cosmopolita cidade comercial, era o centro da edição italiana, o que logo tornou-se amplamente conhecido. Em Veneza, empreendedores *bookmen* (os antepassados dos jornalistas modernos) se reuniram e divulgaram as notícias da Europa e do Oriente Médio. A própria ideia de que, as novidades ou "as notícias", podiam ser de grande interesse e valor, foi a criação dos editores do século XVI e XVII. A maior parte de Veneza estava ansiosa pelas vendas. O único concorrente de Veneza, como capital cultural e jornalística da Europa, era Paris. Roma era

¹³ Companhia de Jesus (em latim: *Societas Iesu*, S. J.), cujos membros são conhecidos como jesuítas, é uma ordem religiosa fundada em 1534 por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo basco Íñigo López de Loyola, conhecido posteriormente como Inácio de Loyola. A Congregação foi reconhecida por bula papal em 1540. É hoje conhecida principalmente por seu trabalho missionário e educacional.

¹⁴ Recebeu o nome de “Império Colonial Espanhol” ou ainda “Monarquia Universal Espanhola” o conjunto de territórios administrados pela Espanha ou pelas dinastias reinantes naquele país. O início do império está relacionado com as navegações e explorações do século XVI, que interligaram as sociedades dos diferentes cantos do planeta numa maneira nunca antes vista. Em 1492, a Espanha terminaria de unificar o seu território, que com mínimas modificações (a cessão de Gibraltar à Grã-Bretanha, por exemplo), permanece o mesmo até os dias de hoje.

¹⁵ A inquisição romana foi fruto de reorganização em 1542, durante o pontificado de Paulo III, com a criação da Congregação Romana do Santo Ofício. A Congregação era exclusivamente dependente do papado. (PAIVA, José P. P., Os baluartes da fé e da disciplina, 2011)

¹⁶ Foi durante o pontificado de Urbano VIII, nascido Maffeo Barberini, que Galileu Galilei foi chamado a Roma para se retratar das afirmações científicas que havia produzido, em 1633.

muito identificada com a política papal e influência espanhola para competir com Veneza neste âmbito.

A universidade oficial de Veneza, em Pádua, permaneceu até 1620, como a mais prestigiada da Europa. Ingleses e alemães protestantes, poloneses, judeus e outras "nações" no corpo discente tornaram Pádua pan-européia, não apenas uma universidade local (veneziana). Mesmo a famosa *Accademia degli Incogniti*, a casa do pensamento libertino e o principal patrono da ópera, era uma organização internacional em que os venezianos intelectuais da época eram membros.

2.2. A ópera no contexto veneziano

A angústia e ansiedade gerada pela erosão das formas tradicionais de ordem foram especialmente manifestadas em discussões sobre os papéis de gênero, uma questão que preocupava os libertinos e os libretistas dos primórdios da ópera. Poucos deles apreciavam os benefícios do casamento, com seus papéis tradicionais de gênero. Disfarce de gênero (travestimento) era especialmente comum no palco, onde os meninos desempenhavam papéis femininos, ou na ópera com os *castrati*¹⁷ e cantoras disfarçadas.

Durante o século XVII, a comédia, a tragédia e teatro musical (isto é, o que hoje conhecemos por ópera) tornaram-se a forma de arte mais popular, a principal janela para as ansiedades e tensões da época. Os artistas teatrais, criados soltos das convenções tradicionais, procuraram inovar, para criar algo que nunca tinha sido antes experimentado.

2.3. A questão do libreto

Desde o final do século XV, tornam-se disponíveis na Itália, os grandes tratados sobre a retórica da antiguidade clássica, principalmente os de

¹⁷ Castrato (plural castrati) é um cantor masculino cuja extensão vocal corresponde à das vozes femininas, seja de soprano, mezzo-soprano, ou contralto. Esta faculdade numa voz masculina só é verificável na sequência de uma operação de corte dos canais provenientes dos testículos, ou então por um problema endocrinológico que impeça a maturidade sexual. Consequentemente, a chamada "mudança de voz" não ocorre (BARBIER, 1993).

Aristóteles,¹⁸ Cícero¹⁹ e Quintiliano.²⁰ A arte de convencer e de cativar as multidões através de discursos cheios de figuras rigidamente codificadas e virtuosismo lexical volta influenciando os séculos XVI e XVII, atingindo seu ápice no período barroco.

Esta abordagem “literária/retórica” de um texto de performance é justificada pelo fato de que o libreto,²¹ e não necessariamente a música, foi o que circulou entre os teatros de ópera ao longo do tempo. Além disso, o libreto foi tratado como algo para ser lido por si mesmo.²² Embora libretistas frequentemente consideravam seus próprios esforços como a mais baixa forma de trabalho poético, no entanto, se deram ao trabalho de coletá-los e publicá-los. A abordagem literária hoje do texto como um todo unificado não é um anacronismo, desde que seja tomado o cuidado de se apreciar os contextos de performance para o qual o texto foi produzido. A música é, obviamente, o primeiro desses contextos. Linguagem eficaz para o drama cantado não é o mesmo que para o drama falado. A linguagem desses libretos é altamente declamatória e altamente visual, a intenção é de pintar quadros que aumentam o alcance visual da produção e sugerir ideias musicais para os compositores.

2.4. Libreto e verossimilhança

No processo formativo da ópera, a questão da verossimilhança do drama cantado desempenhou um papel importante. Desde os primeiros dias da ópera do teatro público em Veneza, libretistas e compositores sentiram uma profunda necessidade de preservar a verossimilhança em suas criações. Temas mitológicos e pastorais, bem como recitativos, foram inicialmente

¹⁸ O filósofo grego Aristóteles nasceu em 384 A.C. e morreu em 322 A.C. e sua filosofia e idéias até hoje influenciam a humanidade. Dentre os inúmeros estudos a que se dedicou: lógica, filosofia, física, astronomia, biologia, psicologia, política e literatura. (SILVA, 2002)

¹⁹ Marco Túlio Cícero, em latim Marcus Tullius Cicero (Arpino, 3 de Janeiro de 106 a.C. — Formia, 7 de Dezembro de 43 a.C.), foi um filósofo, orador, escritor, advogado e político romano.

²⁰ Marco Fábio Quintiliano (em latim, Marcus Fabius Quintilianus, 35 d.C. - 95 d.C.) foi um orador e professor de retórica romano. Quintiliano registrou suas ideias sobre retórica e oratória em alguns escritos, dos quais o mais famoso é a *Institutio Oratoria*. Vide PARATORE, Ettore. Quintiliano. in: História da Literatura Latina. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

²¹ Um libreto, do italiano *libretto*, é o texto usado em uma peça musical do tipo ópera, opereta, musical, oratório e cantata.

²² O libreto convencionalmente começou com sendo endereçado para o "Leitor", o que sugere que o autor esperava que fosse julgado por seus próprios méritos como uma produção poética.

transpostos para a realidade veneziana. Como Pirrotta²³ explica, o público veneziano não estava preparado para ouvir o discurso cantado como uma forma normal para os seres humanos se expressarem (PIRROTTA, 1982, p. 272).

Por volta de 1650, no entanto, a ópera como um gênero foi firmemente estabelecida em Veneza. No entanto, uma das premissas importantes da ópera, a verossimilhança ou *vraisemblance* do drama cantado, continuava significativo para os seus criadores – a questão de verossimilhança está para sempre presente na ópera. É, alias, o principal “incômodo” do gênero, pois os detratores da ópera sempre disseram que um drama cantado era por si só inverossímil. Por isso, os autores sempre tiveram que convencer reafirmando sempre sua verossimilhança (SCARINCI, 2014). Como esse testemunho do passado, Francesco Sbarra,²⁴ escrevendo em 1651, nos diz:

Eu sei que as *Ariette*²⁵ cantadas por Alexandre e Aristóteles serão julgadas contrárias ao decoro desses grandes personagens; mas também sei que recitação musical é imprópria por completo, uma vez que não imita o discurso natural e uma vez que remove a alma das composições dramáticas, não deve ser outra coisa senão, imitações de ações humanas. No entanto, este problema não apenas é tolerado pelo século atual, mas recebido com aplausos.²⁶
(TOMLISON, 1995 *apud* SBARRA, 1651. Tradução nossa.)

Libretistas operaram com o paradigma constante de que seu trabalho não poderia ficar sozinho, que a *obra* estava completa apenas com a adição de música. Assim, eles alegaram que a sua poesia, por causa das exigências da música, tiveram de ser privadas de alguma elegância e requinte. Por essas razões e também questões de verossimilhança mencionados acima, os primeiros libretistas venezianos constantemente justificavam seu trabalho. Ellen Rosand indica em seu trabalho que essas justificativas e preocupações

²³ Nino Pirrotta,

²⁴ Francesco Sbarra (1611-1668), poeta e libretista. Nobre de nascimento, em 1650, ele estava em Veneza, onde trabalhou como libretista de Antonio Cesti. Nomeado em 1662, como poeta da corte de Viena, pelo imperador Leopoldo I. (Todarello, N. *Lo spettacolo in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, 2006.

²⁵ *Ariette*, do italiano: pequenas árias.

²⁶ *I know that the ariette sung by Alexander and Aristotle will be judged contrary to the decorum of such great personages; but I also know that musical recitation is improper altogether, since it does not imitate natural discourse and since it removes the soul from dramatic compositions, which should be nothing but imitations of human actions. Yet this defect is not only tolerated by the current century but received with applause.* Sbarra, 1651. A autora só teve acesso à tradução feita em inglês por Tomlinson, “Pastoral and Musical Magic in the Birth of Opera,” p. 8.

estéticas foram provocados pelos "libretistas" pelo desconforto com a verossimilhança (ROSAND, 1991, p. 44).

Essas questões estão intimamente ligadas à origem social e educação dos primeiros libretistas. A maioria dos libretistas, quase todos eles, de fato, estavam intimamente associados com a prestigiosa *Accademia degli Incogniti*,²⁷ já citada anteriormente. A academia era composta por aristocratas que partilhavam o interesse em artes antigas e literatura, assim como o poder na República de Veneza. A academia promovia debates ideológicos e intelectuais sobre todos os assuntos e tinha uma predileção por questionar dogmas recebidos.

Como ROSAND coloca em seu livro, "Ópera no século 17 em Veneza":

Essas atitudes – a grande ênfase em Aristóteles, o treinamento em debate, e a valorização da ambiguidade promovido pela academia – fortemente condicionou o impacto dos escritores *Incogniti* no desenvolvimento da ópera. A própria ambiguidade do drama cantado chamou sua atenção. Isto deu-lhes a oportunidade de exercer suas habilidades forenses, conforme ilustrado pela variedade de defesas e definições que se ergueram ... em defesa de seu trabalho²⁸ (ROSAND, 1991, p. 44. Tradução nossa).

Libretistas de Veneza, ao justificar o drama cantado, haviam pesquisado e questionado a sabedoria recebida dos antigos, para saber quais foram as práticas teatrais da Grécia Antiga. As dúvidas que permeavam, por exemplo, questões sobre as tragédias, se elas foram cantadas no todo, ou se só os refrões foram cantado. Tais questões foram amplamente discutidas por libretistas embora alguns afirmaram a inutilidade de tais exercícios.

²⁷ A filosofia básica da academia era derivada dos ensinamentos do Cesare Cremonini, professor de filosofia na Universidade de Pádua, com quem muitos dos membros tinha estudado. Cremonini era famoso por suas interpretações rígidas de Aristóteles e suas heterodoxas visões religiosas, ele foi levado perante a Inquisição várias vezes. Ele inculcia em seus alunos a necessidade de questionar o dogma aceito, e ele vigorosamente promovia argumentos aristotélicos contra a crença em Deus como criador e provedor. Cético sobre a imortalidade da alma, ele pregou a importância do aqui e agora, e o valor do prazer físico acima da moralidade cristã. Tal ensino definiu o tom intelectual e moral para os nossos libretistas, que tiveram a oportunidade de discutir as implicações de seus estudos com Cremonini, assim como muitos outros assuntos nas reuniões de sua academia.

²⁸ *These attitudes – the heavy emphasis on Aristotle, the training in debate, and the appreciation of equivocation promoted by the academy – strongly conditioned the impact of the Incogniti writers on the development of opera. The very ambiguity of sung drama appealed to them. It gave them the opportunity to exercise their forensic skills, as illustrated by the variety of defenses and definitions they erected...in defense of their work.*

Busenello,²⁹ por exemplo, rejeitou a questão no prefácio de seu libreto *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*: "E que aqueles que gostam de escravizar-se às regras antigas encontrem a sua realização latindo para a lua cheia."³⁰ (ROSAND, 2004, Appendix I, 12b. Tradução nossa).

Ironicamente, os mesmos libretistas que desprezaram essas questões, como ROSAND explica ainda, são encontrados em outros lugares justificando seu trabalho através de precedentes clássicos. Embora estes debates intelectuais sobre a prática dos antigos assolavam o contexto sócio-político veneziano, o mesmo forçou o surgimento de um novo tipo de ópera. Em Veneza, as soluções florentinas só poderiam oferecer uma resposta temporária para o problema da verossimilhança. Como Tim Carter explica, a ópera foi rapidamente usada como uma nova ferramenta na mitologia política de Veneza", enfatizando a grandeza, magnificência e luxo"³¹ (CARTER, 1994, p. 21).

As primeiras óperas venezianas de Monteverdi, incluindo *Il ritorno d'Ulisse in patria* e *L'Incoronazione di Poppea* foram atraídos para esse tema potente. Temas históricos exploraram as origens míticas de Veneza através da sucessão Tróia³² – Roma – Veneza (especialmente o que Rosand se refere como o paradigma de Roma – Veneza foram imediatamente adotadas pelos libretistas³³ (ROSAND, 2007, p.126).

Logo após esses primeiros anos, no entanto, o assunto de libretos mudou seu foco das origens míticas da República Sereníssima para assuntos

²⁹ Advogado, libretista e poeta. Membro de várias academias literárias, notavelmente a *Umoristi* (Os Humoristas), a *Imperfetti* (Imperfeitos), e a *Accademia degli Incogniti* (Academia dos Incógnitos). Escreveu cinco libretos, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, *L'Incoronazione di Poppea*, *La Didone*, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* e *La Statira*.

³⁰ *E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue sodisfattioni in Plenilunio.* . .

³¹ Tim Carter, *The Seventeenth Century*, In *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. Roger Parker (Oxford: Oxford University Press, 1994), 60-99; see p. 21.

³² Em suas visões nebulosas sobre as origens da sua cidade, as crônicas venezianas traçaram duas rotas alternativas de volta à Tróia. Uma ofereceu uma linha de descendência direta: assim como o troiano Enéias tinha fundado Roma, assim, em curso paralelo, Antenor tinha fugido, para o norte da Itália para fundar Pádua. A segunda versão, menos direta, mas ostentando uma genealogia mais célebre, foi através de Roma. A cidade criada por Enéias (Roma) desenvolvida para a República Romana amadureceu em toda a glória do império, apenas para sucumbir ao inevitável declínio. Outrora poderosa, Roma caiu às hordas bárbaras invasoras. E das ruínas de uma grande época histórica, há uma nova república, (Veneza) divinamente ordenada fundada em liberdade cristã. O sucessor do estado pagão criado por Enéias foi a República de São Marcos, que, favorecidos por Deus, estava destinado a superar Roma no poder e vastidão do domínio, glória e abundância de riquezas. De qualquer maneira, então, o mito de Veneza foi baseada, em última instância, sobre a sucessão de Tróia.

³³ Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice*, p. 126.

mais "realistas". Os libretos passaram a revelar que os escritores venezianos rapidamente pararam de depender das convenções florentinas e de Mântua,³⁴ para justificar o drama cantado e sua verossimilhança à fala. Mostrou-se que a preocupação com a verossimilhança passou a ser menos importante – pois essa preocupação nunca acabou na ópera.

O surgimento de convenções operísticas ajudou em neutralizar o problema da verossimilhança, permitindo que o público entrasse nesse estado de espírito onde a "suspensão da descrença"³⁵ temporário era possível. Desde o início da ópera pública, novas criações referiam-se às anteriores e delas tomavam elementos emprestados. A dependência de justificação clássica lentamente começou a tornar-se mais rara, o novo gênero rapidamente se estabelecia. *La finta pazza*, um libreto de Giulio Strozzi com música de Francesco Saccati, desempenhou um papel importante no estabelecimento de convenções operísticas. Apresentada em 1641, a ópera foi um sucesso retumbante. Como Rosand explica, além da vasta campanha de publicidade ou propaganda organizada pelos *Incogniti*, a ópera tinha qualidades inerentes que fizeram dela um sucesso. *La finta pazza* estabeleceu cenas arquetípicas, a cena da loucura, a cena do sono, que foram amplamente imitadas em outras produções. Muitas dessas convenções, no entanto, foram tiradas da "tradição do teatro falado, da comédia e da pastoral." A ópera, brincando com a auto-consciência de ser um texto cantado, explora esses tipos de cenas para justificar o cantar. Como ROSAND continua, *La finta pazza*, constantemente brinca com questões estéticas e borra as distinções entre "atores que cantam e cantores que atuam, entre a fala e a música." É um gosto que o público veneziano parece ter adquirido rapidamente. Esta irreabilidade do discurso musical é inerente à ópera como um gênero. Portanto, não é de surpreender que a parte mais acessível do drama cantado e também a representante por excelência da música na ópera, a ária, se impôs sobre o gênero através da influência de artistas e demanda pública. A ária, no entanto, não foi prontamente favorecida como um modo de

³⁴ Cidade de Mântua (na Lombardia), foi um pequeno ducado do noroeste da península italiana que subsistiu como unidade política entre 1276 e 1708.

³⁵ É um conceito narrativo. Refere-se à vontade de um leitor ou espectador, de aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. É a suspensão do julgamento em troca da premissa de entretenimento.

expressão verossímil. Por cerca de 1630, enquanto o recitativo era uma convenção aceita, as árias foram questionadas quanto à sua adequação para representar "personagens em estados altamente emocionais."

2.5. Ópera – uma nova era

TARUSKIN (2009) afirma que a invenção da ópera foi a única inovação que ajudou a definir o começo de uma nova era musical. Ou, mais precisamente, foi a realização do final do século XVI de um estilo melódico de canto dos textos poéticos com uma função narrativa que tornou a ópera possível. O *stile rappresentativo* ou *stile recitativo*³⁶ conduziu à uma nova relação entre música e textos dramáticos, dando às palavras uma expressividade emocional reforçada. Uma peça encenada que é toda cantada foi o resultado final na cultura ocidental de séculos de combinações artísticas de palavras, música, e muitas vezes, dança. E um dos mais importantes tópicos para o desenvolvimento futuro da música na virada do século XVII foi o interesse revitalizado na música solo. Com o novo século começando, as origens da "nova" música literária solista são rastreáveis ainda no Renascimento³⁷ e, de fato, ainda mais longe e mais fundo na matriz cultural da civilização ocidental.

ROSAND (2007) escreve que o estabelecimento e o desenvolvimento da ópera em Veneza numa perspectiva histórica, foi uma seminal realização da música Barroca. A ópera veneziana deu um estímulo extraordinário para compositores tanto ao levá-los a novas formas e estilos de música, bem como no fornecimento de oportunidades com o nascimento das casas de ópera. Como o primeiro gênero musical abertamente popular, criado em Veneza, a ópera deu origem a conceitos musicais e dramáticos de auto-renovação que, desde então tem caracterizado a história da ópera.

Como Ellen Rosand escreveu em seu livro "Ópera do Século XVII, frequentadores de ópera modernos ainda podem reconhecer no século XVII,

³⁶ O *stile recitativo* enfatizou a reprodução em música cantada de algo parecido com a voz natural, preferindo a representação da emoção da vida através da voz humana, como a representação de palavras pictóricas ou a afetação de soluços e gemidos (TARUSKIN 2005, p.6).

³⁷ Foi a partir da cultura grega antiga que a Camerata tentou reinventar esse tipo de música. E sua busca por novos conceitos em música, influenciados pelos estudos humanísticos do Renascimento é uma das experiências mais marcantes e bem sucedidos da história da música.

nas obras de Veneza "as raízes das cenas favoritas: cenas de loucura, cenas de cartas, cenas de comédia, cenas de invocação e duetos de amor." ROSAND (2007) nomeou potentes papéis femininos, um parceiro masculino castratto, e um deleitável travestimento. Desde que a ópera abriu suas portas para um público pagante - um público que tinha de ser atraído – teve-se uma *prima donna* cômica com um animado espetáculo transexual, associado desde o início com a temporada do carnaval e seu estrondoso comércio turístico.

3. AS RELAÇÕES DA ÓPERA COM A *COMMEDIA DELL'ARTE* E O CARNAVAL

A partir do Renascimento, o teatro popular europeu desenvolveu-se e popularizou-se em particularmente na Itália.³⁸ As elites culturais aproximaram-se da cultura clássica greco-romana com o reaparecimento de textos³⁹ de dramaturgia e filosofia, manuscritos e documentos que se julgavam perdidos. Este retorno aos cânones clássicos, principalmente à Arte Poética de Aristóteles, estabeleceram regras para a tragédia, determinando os parâmetros para o teatro erudito e palaciano⁴⁰. Em reação ao teatro acadêmico surgem, na Itália, a *pastorale*,⁴¹ de assunto campestre e tom lírico, que não será apresentada pois a ópera comercial foi baseada na *commedia dell'arte*.

3.1. *Commedia dell'Arte*

A *commedia dell'arte*, também chamada de *commedia all'improviso* e *commedia a soggetto*, foi uma manifestação artística dos séculos XVI, XVII e XVIII. Suas raízes estão na comédia grega e romana⁴² do século III A.C., mas quando surgiu na Toscana, em 1550, rapidamente desenvolveu um estilo próprio. O termo *commedia dell'arte* ("arte" aqui, deve ser entendido "ofício" ou "habilidade") foi usado de modo a distinguir este tipo de teatro, onde os atores eram profissionais, diferente dos da corte, onde os atores eram aristocratas e

³⁸ Na Espanha havia a tradição dos autos sacramentais que tiveram origem na Idade Média. Paralelamente, a Espanha desenvolveu um teatro profano de particular vigor e sucesso de público, com um estilo passional, romântico e lírico, tratando de uma multiplicidade de temas, mas geralmente envolvendo o amor e a honra, num tratamento realista e vivaz. Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca estão entre seus grandes expoentes (KURITZ, 1988).

³⁹ Peças como as comédias de Plauto e Terêncio, as tragédias de Sêneca e trabalhos teóricos como a Poética de Aristóteles, traduzidos pela primeira vez pelo humanista italiano Giorgio Valla em 1498.

⁴⁰ Teatro literário que se fazia em palácios – leitura de peças em latim e representação de comédia da chamada *Commedia Sostenuta*, onde os atores eram aristocratas e estudiosos.

⁴¹ *Pastorale*: drama pastoral, fábula em comédia ou pastoral. É um gênero teatral que viu o nascimento do Maneirismo em círculos educados e teve seu maior desenvolvimento no final do século XVI e início do século XVII. Derivada de um gênero literário, originária em Virgílio, através das Bucólicas, difundiu-se amplamente nas cortes dos séculos XV e XVI. Poliziano e Sannazaro haviam contribuído para a propagação do gênero: o primeiro com a fábula de *Orfeo*, o segundo com o *Arcadia*, que é a forma mais próxima do drama pastoral.

⁴² O *palliata fabula*, é uma comédia latina de argumento grego, tornou-se popular em Roma a partir do século III AC, aproximadamente. *Atellanae fabulae*, eram uma coleção de farsas vulgares e piadas grosseiras.

estudiosos (*Commedia Sostenuta*), e do teatro sagrado, interpretado por clérigos da Igreja.

Segundo VIEIRA (2005) o texto na *commedia dell'arte* apresentava características singulares, podendo se referir a novos acontecimentos, tais como: paródias de textos clássicos, rompendo dessa forma com a estrutura tradicional da comédia clássica que dividia uma peça em cinco atos – a linearidade dos cânones aristotélicos⁴³. Pioneira na divisão da comédia em três atos, a *commedia dell'arte* passou a adotar essa estrutura, que foi largamente utilizada no século XVIII.

O texto priorizava imagens grotescas imbuídas da concepção carnavalesca. Os atores utilizavam amplamente a linguagem com expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial; a linguagem familiar da praça pública caracterizada pelo uso freqüente de grosserias, expressões dialetais, palavras longas e complicadas (BAKHTIN, 2002). Assim, poder-se-ia dizer que a *commedia dell'arte* vive em torno de quatro eixos fundamentais, todos eles diretamente ligados ao dia-a-dia: o amor (e o sexo), o dinheiro (obtenção e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho.

Segundo PAVIS (1999, p.409) “é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”. Os diálogos são improvisados pelos atores, que se especializam em personagens fixos.

Uma típica companhia de *commedia dell'arte* teria a seguinte composição: dois velhos (Pantaleão, Doutor); primeiro *zanni*⁴⁴ (Brighella); segundo *zanni* (Arlequim); o Capitão; Primeiro Amoroso (Innamorato); Segundo Amoroso; Primeira Dama (Donna Innamorata); Segunda Dama; Soubrette⁴⁵ (Fantasca). De início, as companhias eram formadas por um grupo composto de dez a quinze membros. Com o passar do tempo, esse número foi aumentando (MIC, 1927 *apud* VENDRAMINI, 2001) As companhias *dell'arte*, de caráter itinerante, eram integradas por indivíduos das

⁴³ A peça teatral, segundo o modelo aristotélico, estava dividida nas seguintes partes: prólogo, canto coral, distinguindo-se neste o árodo e o estásimo, os cantos dos atores e os comos, típicos de algumas peças trágicas.

⁴⁴ *Zanni* (do italiano Giovanni, pode referir-se quer ao comediante da *Commedia dell'arte* ou a vários personagens estereotipados servos do mesmo gênero.

⁴⁵ Popularmente conhecida como Colombina.

classes mais pobres da sociedade, incluindo mulheres e nobres decadentes, os quais devido à sua origem cultural letrada, às vezes, eram incumbidos de escrever, utilizando-se de elementos do lugar e ocasião, conferindo espontaneidade e atualidade à apresentação.

Segundo Marino PALLESCHI (2005) a trupe conhecida como *I Gelosi*⁴⁶ (vide figura 5), ficou ativa por mais de 35 anos, tendo atuado em Milão e em cidades italianas do norte como Florença e Veneza. Mesmo tendo a proteção dos Duques Ferrara e Mântua, receberam ajuda de um ou outro príncipe italiano. Isto deu-lhes a liberdade para viajar para a França ou onde quer que eles escolhessem, em momento oportuno. Além da *commedie a soggetto* (improvisada), eles também realizaram comédias com diálogos inteiramente escritos. A presença dos *Gelosi* é atestada em Paris em 1571, notadamente no palácio de Luís de Gonzaga, Duque de Nevers, onde atuaram para Charles IV, Duque de Lorena, e depois na Corte Real Francesa, com Charles IX e Caterina de Medici.



Fig. 5 – Hieronymus Francken (cerca de 1540 – 1610). “A Companhia dos Cômicos *I Gelosi* com Isabella Andreini em uma performance em Paris” (1590). Pintura flamenga do século XVI. Óleo sobre tela. *Musée Carnavalet*, em Paris.⁴⁷

⁴⁶ Tradução: Os Ciumentos.

⁴⁷ A atriz Isabelle Andreini será apresentada na página a seguir.

A presença dos *Gelosi* é atestada em Paris em 1571, notadamente no palácio de Luís de Gonzaga, Duque de Nevers, onde atuaram para Charles IV, Duque de Lorena, e depois na Corte Real Francesa, com Charles IX e Caterina de Medici. Retornando à Itália, *i Gelosi* participaram das festividades realizadas em Florença em 1589 para o casamento de Ferdinando de Médici com Christine de Lorena, em uma comédia conhecida como *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli, constituída por seis interlúdios (intermédios) que incluíram teatro, música, mímica e dança.

Entre os *Capocomici*⁴⁸ que chefiaram a trupe em 1578, estava Francesco Andreini – conhecido por ter criado a Máscara de *Capitan Spaventa*⁴⁹ (vide Fig. 6). Andreini dizia sobre o seu personagem “Eu me comprazo de representar nas comédias a parte de um soldado orgulhoso, ambicioso e arrogante”.⁵⁰ Sua esposa Isabella da Padova⁵¹ (vide figura 7) não era menos famosa, sendo, uma atriz talentosa,⁵² poeta,⁵³ dramaturga (autora de uma peça pastoral)⁵⁴ e musicista, admirada por Tasso e Marini por sua habilidade multifacetada.⁵⁵ Logo veremos que justamente esta elogiada capacidade em atuar em gêneros múltiplos será importante para reconhecermos o valor da personagem principal deste trabalho, Anna Renzi.

⁴⁸ Tradução: Líderes das companhias cômicas de teatro.

⁴⁹ *Spaventa di Vall'Inferna*. É uma máscara oriunda da Ligúria. A Ligúria (em italiano Liguria) é uma região do noroeste da Itália cuja capital é Gênova.

⁵⁰ “*io mi compiacqui di rappresentare nelle commedie la parte del milite superbo, ambizioso e vantatore*” (Francesco Andreini). Para a reconstrução do personagem, Francesco Andreini escreveu uma coleção de escritos chamada “*Le bravure di Capitan Spaventa*”. De Michele, Fausto: *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600. Italia Spagna e paesi di lingua tedesca*, Alma Edizioni, Florença 1998.

⁵¹ Casada, assumiu o nome de Isabella Andreini.

⁵² Em 1589, atuou na “*Pazzia d'Isabella*” (loucura de Isabella), para a corte florentina. Fluente em várias línguas, nesta peça, ela cria a cena de loucura no Teatro, usando vários idiomas e, imitando dialetos dos outros personagens do palco.

⁵³ Os temas de suas peças foram permeadas por alguns questionamentos sobre a situação da mulher na sociedade da época. Em 1601, ela foi integrada na sociedade literária da *Accademia degli Intenti* (Academia dos Intencionados) de Pávia, para a qual ela adotou o apelido de Accesa, tradução: Acesa.

⁵⁴ *Mirtilla*, um drama pastoral, com alguma defesa feminista. (1588)

⁵⁵ Em um concurso de poesia realizado pelo Cardeal Giorgio Cinthio Aldobrandini de Roma, Isabella Andreini alcançou o segundo lugar, atrás apenas do poeta Torquato Tasso. Como Tasso, Gabriello Chiabrera e Giambattista Marino elogiaram-na.



Fig. 6 – Bernardino Poccetti (1548 – 1612). Francesco Andreini vestido de Capitão Spaventa na corte dos Medici. Afresco. Claustro da Chiesa della Santissima Annunziata, Florença.⁵⁶



Fig. 7 – Raphael Sadeler. Retrato de Isabella Andreini (1602). Frontispício de “Rimas”, Coleção de poemas e sonetos de Isabella Andreini. Retrato entalhado. Milão.

⁵⁶ Francesco Andreini vestito da Capitan Spaventa in un affresco di Bernardino Poccetti nel chiostro della Chiesa della Santissima Annunziata a Firenze. Fonte: NICOLL, Allardyce. *The world of Harlequin*, 1963, p. 102.

O espetáculo da *commedia dell'arte* era facilmente compreendido pelos perfis nítidos das personagens, *tipi fissi*⁵⁷ mascarados (com exceção “*degli innamorati*”: não usavam máscaras e falavam o dialeto de Florença). O ator-mímico era capacitado na arte de representar, improvisar, cantar, dançar, declamar versos, fazer acrobacias: um “ator completo”. Cada personagem era caracterizado pelo vestuário, e em especial as máscaras. As máscaras cobriam somente a parte superior do rosto, permitindo-lhes uma dicção perfeita.

Segundo PAVIS (1999), a apresentação da trupe utilizava-se de alguns artifícios que eram agradáveis ao público; um deles era a flexibilidade em incorporar reações deste (público) pelos *lazzi*.⁵⁸ Os *lazzi* eram os truques pré-armados ou repertórios de tramas que serviam para caracterizar comicamente a personagem. Algumas vezes, eram fixados nos *canovacci*⁵⁹ ou nos textos. Estes tinham o objetivo de provocar gargalhadas ou dar tempo para os demais atores realizarem tarefas necessárias, como trocar de roupa, ocorrendo em geral, no final do primeiro e do segundo atos.

A tradição do improviso foi herdada dos mimos ambulantes, que tinham a qualidade de se adaptar aos costumes do lugar em que se apresentavam. Assim, ela teve suas raízes na vida popular e evoluiu em oposição ao teatro literário dos humanistas. Seu impulso mais imediato viria dos festejos carnavalescos [...]. Não apresentavam convenções literárias, nem mesmo um texto apropriado; não tinham uma casa de espetáculos, mas um palco improvisado, que poderia ser montado a qualquer momento e em qualquer lugar, o que não comprometia o nível excelente e cada vez mais aprimorado de suas representações (CARVALHO, 1989, p. 43).

Um outro recurso utilizado foi o uso de canções e danças folclóricas, somado ao uso cômico da diferenciação linguística dos vários dialetos que se desenvolveram por toda a Itália. Estes serviam para identificar a origem das personagens; oportunidade maior para o cômico verbal, retratando um

⁵⁷ Tradução: Tipos fixos.

⁵⁸ Os mais famosos *lazzi* são os da Mosca, da Pulga e do Macarrão, que continuaram existindo através dos tempos nas cenas mais cômicas de Molière.

⁵⁹ O mesmo que roteiro. Define quais máscaras fazem aquela história, qual é a relação entre elas (quem é da mesma família, quem são os servos de quem; etc.) e traça um caminho, através das relações, para orientar os atores que improvisam as falas e as cenas, que previamente estudadas, vão compor o espetáculo no momento que é apresentado ao público.

problema social da época: a presença de imigrantes nas grandes cidades. Segundo MEYER (1991), foi a partir da especialização dos “tipos”, personagens fixos, que muitas vezes os atores eram confundidos nas ruas e chamados pelos espectadores pelo nome de seus personagens. A linguagem usada, os gestos, as roupas que os identificavam, a máscara e um sistema de convenções asseguravam a permanência e a transmissão a esses *tipi* que eram assimilados organicamente pelos atores.

O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. A oposição entre um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das consequências estéticas essenciais do porte da máscara (PAVIS, 1999, p. 234).

MIC (1927) nos confirma que o traço característico da comédia italiana são suas personagens claramente definidas, quase invariáveis, que se reduzem a alguns tipos fixos (*tipi fissi*), chegando a haver total simbiose entre nome do papel, pseudônimo artístico, nome próprio e nome de personagem, como é o caso da personagem Isabella, criada pela memorável Isabella Andreini,⁶⁰ uma das mais curiosas figuras da história da *Commedia dell'arte*. Muitos personagens conhecidos pertencentes ao *gênero* foram retratados nas festas de carnaval. Uma única lenda popular, das que eram conhecidas nos períodos festivos e de carnaval, misturou-se à *Commedia dell'Arte*, foi a lenda que originou o Arlequin⁶¹ (vide figura 8).

⁶⁰ Isabella Andreini desempenhou o papel da mulher apaixonada, a *innamorata* ou *primadonna*. Devido ao seu sucesso, criou-se o personagem com o seu nome.

⁶¹ Na Suécia, esta lenda se chamou “Cavalgada dos Deuses” e na Alemanha a “Caça de Wotan” (como na Walquiria wagneriana) ou simplesmente a “Caça Selvagem”. Hellequin, um emissário do diabo, percorrendo o campo com cavaleiros mortos que tinham de cavalgar pela eternidade para expurgar os seus pecados, perseguindo as almas condenadas para o inferno. Essa lenda se difundiu principalmente na França e na Inglaterra e se confundiu com as lendas locais, em torno do século X. A aparência física de Hellequin oferece uma explicação para as cores tradicionais da máscara de Arlequin (vermelho e preto).



Fig. 8 – Hyacinthe Langlois (1777 – 1837). “Hellequin,⁶² o caçador amaldiçoado.” Letra inicial capitular de um livro sobre tradições, lendas e superstições populares: *Normandie romanesque et merveilleuse* de Amélie Bosquet (1875). Rouen.

Jacques Callot⁶³ em cerca de 1622, deixou registrados momentos fundamentais da gestualidade da *Commedia dell'arte*. O conjunto de gravuras de sua autoria, denominado *Balli di Sfessania* (vide figura 9), é um dos mais valiosos documentos para o estudo dos elementos visuais da época (como gestuais, máscaras e figurinos) e foi reproduzido em praticamente todos os livros sobre o assunto, constituindo informação essencial tanto para o pesquisador quanto para o diretor teatral interessado em fazer reviver aquele tipo de teatro.

⁶² *Hellequin, le chasseur maudit. (Lettrine du chapitre sur les chasses fantastiques, dans la Normandie romanesque et merveilleuse d'Amélie Bosquet, 1845).*

⁶³ Jacques Callot nasceu cerca de 1592 em Nancy, a capital do ducado de Lorraine então, um estado independente na fronteira nordeste da França, fronteira sudoeste da Alemanha e da sobreposição do sul dos Países Baixos. Ele era um gravurista barroco e é uma figura influente no desenvolvimento da gravura.



Fig. 9 – Jacques Callot. Frontispício de “Balli di Sfessania” ⁶⁴(cerca de 1621/1622).
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

A *Commedia dell'arte* influenciou todas as formas de entretenimento popular nos séculos seguintes, tais como: ópera, pantomima balé, cinema – todos devem muito aos personagens e enredos. Por exemplo: o cinema mudo aproveita, no nível do cômico e da criação de personagens, muitos elementos deixados pela *Commedia dell'arte*. Por não haver oralidade, há ênfase para a mímica do ator. A temática é sempre de fácil compreensão e gira, frequentemente, em torno da sobrevivência dos desafortunados, estabelecendo-se de imediato, por contraposição, a temática social (*Luzes da cidade*, de Charles Chaplin, é um exemplo). As personagens são *tipi fissi*: os bufões apaixonados por lindas mocinhas, sempre em luta contra algum magnata grosseiro e poderoso. As *gags* (as *lazzi* modernas) fazem parte da antologia dos filmes, mostrando a sua independência quanto ao enredo.

⁶⁴ Capa da coleção de gravuras, com três figuras masculinas em um palco, respectivamente tocando alaúde, mais especificamente, um colascione, tocando pandeiro, e carregando uma caixa vazia, duas figuras no fundo olhando por trás da cortina.

3.2. O Carnaval de Veneza

A palavra carnaval vem da expressão latina da Idade Média "otimista carnem" (eliminar a carne) – a exigência eclesiástica em abster-se de comer carne do primeiro dia da Quaresma, que é o dia seguinte ao termo carnaval – (a Quarta-feira de Cinzas), até a Quinta-feira Santa, antes da Páscoa.

As festividades do Carnaval de Venezia são conhecidas desde 1094, ainda sob o governo do doge⁶⁵ (duque) Vitale Falier,⁶⁶ num documento que fala de entretenimento público nos dias que antecedem a Quaresma. Mas somente em 1296, o Senado declarou, em documento oficial, o Carnaval como feriado público.

O Carnaval de Veneza tem suas raízes em muitas tradições, desde a festa latina de Saturnália⁶⁷ aos cultos dionisíacos gregos,⁶⁸ que marcaram a transição do inverno para a primavera e que envolvem o uso de máscaras e representações simbólicas. Um trecho de Luciano de Samósata (161)⁶⁹ traduz de forma bem clara e concisa as características deste festival:

“Que ninguém tenha atividades públicas nem privadas durante as festas, salvo no que se refere aos jogos, às diversões e ao prazer. Apenas os cozinheiros e pasteleiros podem trabalhar. Que todos tenham igualdade de direitos, os escravos e os livres, os pobres e os ricos. Não se permite a ninguém enfadar-se, estar de mau humor ou fazer ameaças. Não se permitem as auditorias de contas. A ninguém se permite inspecionar ou registrar roubo durante os dias de festa, nem depor, nem preparar discursos, nem fazer leituras públicas,

⁶⁵ O *doge* era o primeiro magistrado eleito da república veneziana.

⁶⁶ Em 1095, o epitáfio do doge Vitale Faliero de' Doni proclamava-o *rex et corrector legum* ("rei e promulgador das leis").

⁶⁷ A Saturnália era um festival romano em honra ao deus Saturno e ocorria no mês de dezembro, no solstício de inverno (era celebrada no dia 17 de dezembro, mas ao longo dos tempos foi alargado à semana completa, terminando a 23 de dezembro). Os festejos iniciavam com grandes banquetes e sacrifícios. Essa comemoração é considerada um festival civil e social onde todos os homens, escravos ou cidadãos, ficavam em igualdade. Leni Ribeiro Leite afirma que a Saturnália foi comemorada até a Era Cristã, mas com o nome de Brumália (ocorria no início do inverno e era uma das festas em honra a Baco). Em meados do século IV d.C., teria sido absorvida pela comemoração do Natal, havendo uma continuidade na prática da troca presentes oriundas do festival. Alguns autores também defendem a hipótese sobre haver uma relação entre a Saturnália e as comemorações do carnaval, devido ao caráter de inversão da ordem social ocorrido nos dias de festividades (LEITE, 2005: 107).

⁶⁸ Anthesteria, festa que era realizada durante 3 dias no mês de Anthesterion (fevereiro-março) para celebrar o início da primavera e o amadurecimento do vinho armazenado na vindima anterior.

⁶⁹ Luciano de Samósata seria o responsável por uma forma distinta de tratamento da mimesis em relação à tradição aristotélica: enquanto para o estagirita a contraposição entre poesia e história ocorria em termos do factual ante o verossímil, em Luciano a oposição se daria entre o discurso verdadeiro e o discurso do psêudos (alétheia-psêudos), isto é, o discurso entendido mais como alteridade em relação ao verdadeiro, criando o terreno próprio da ficção, em contraposição a uma lógica aristotélica binária do discurso inverossímil enquanto negação da verdade (SAMOSATA *apud* BRANDÃO, 2001).

exceto se são jocosos e graciosos, que produzam zombarias e entretenimento”⁷⁰ (Luciano, *Saturnalia*, 13 *apud* TOBOSO, 1996).

O próprio Ovídio nos apresenta, em poucos versos, os temas que compunham estas festividades, comuns aos momentos de ócio e aos divertimentos propiciados pelos banquetes e pelas Saturnais:⁷¹

[...] ⁷²Artes uns compuseram de jogos de azar –
crime não leve aos nossos ancestrais,
quanto valem os dados; tirar o maior
em que jogada; e os cães fugir danosos;
os números dos dados; sob o desafio,
convém lançar? Fazer os lances como?
Como o soldado deve marchar na fronteira,
quando peça perdeu-se entre inimigos;
como o seguinte vai lutar, resgatar o outro,
fugindo em segurança, não sem guardas;
como os ternos dispor em breve tabuleiro –
vence quem seus peões souber manter –;
e de outros jogos mais – sem minúcias de todos!
Que perder soem nosso tempo caro.
Eis que um cantou as formas e os lances da pela,

⁷⁰ “Que nadie tenga actividades públicas ni privadas durante las fiestas, salvo lo que se refiere a los juegos, las diversiones y el placer. Sólo los cocineros y los pasteleros pueden trabajar. Que todos tengan igualdad de derechos, los esclavos y los libres, los pobres y los ricos. No se permite a nadie enfadarse, estar de mal humor o hacer amenazas. No se permiten las auditorías de cuentas. A nadie se le permite inspeccionar o registrar la ropa durante los días de fiestas, ni practicar depones, ni preparar discursos, ni hacer lecturas públicas, excepto si son chistosos y graciosos, que producen bromas y entretenimientos”.

⁷¹ Ovídio, *Tristia*. 2. 471- 494. Ano 8. Tradução Agnolon, 2013.

⁷²[...]
sunt aliis scriptae, quibus alea luditur, artes—
hoc est ad nostros non leve crimen auos—,
quid ualeant tali, quo possis plurima iactu
figere, damnosos effugasque canes;
tessera quos habeat numeros, distante uocato
mittere quo deceat, quo dare missa modo;
discolor ut recto grassetur limite miles,
cum medius gemino calculus hoste perit,
ut dare bella sequens sciat et reuocare priorem,
nec tuto fugiens incommitatus eat;
parua sit ut ternis instructa tabella lapillis,
in qua uicisse est continuasse suos;
quique alii lusus—neque enim nunc persequar omnes—
perdere, rem caram, tempora nostra solent.
ecce canit formas alius iactusque pilarum,
hic artem nandi praecipit, ille trochi.
composita est aliis fucandi cura coloris;
hic epulis leges hospitioque dedit;
alter humum, de qua fingantur pocula, monstrat,
quaeque, docet, liquido testa sit apta mero.
taliam luduntur fumoso mense Decembri,
quae damno nulli composuisse fuit.
his ego deceptus non tristia carmina feci,
sed tristis nostros poena secuta iocos.

Um ensina a nadar; argolas, o outro.
 A maquilagem foi tratada por alguns;
 Um regrou os banquetes e a hospitalidade;
 Outro descreve o barro – das taças matéria –
 E ensina que ânfora é apta para o vinho.
 Tais coisas, em Dezembro fumoso, compõem-se,
 A ninguém foi motivo de ruína.
 Fiz, por elas logrado, poemas não tristes,
 Pena seguiu-se a meus gracejos triste.
 (Tradução Agnolon, 2013).

A interjeição *io Saturnalia*⁷³ era o grito característico ou saudação do festival, originalmente após o banquete público no dia de 17 de dezembro. A interjeição *io* (*ἰώ* grego, *ĩō*) é pronunciada com duas sílabas (uma pequena *i* e uma longa *o*) ou como uma única sílaba (com *i* tornando-se o latim consonantal *j* e *yō* pronunciado). Foi uma exclamação ritual emotiva ou invocação, utilizados, por exemplo, ao anunciar triunfo ou celebrando Baco.

A interjeição latina “*io Saturnalia*” de alguma forma foi reapropriada pelo sussurro entre as estreitas ruas do centro histórico ou o grito das janelas dos majestosos palácios, “*Buongiorno Siora Maschera*”,⁷⁴ que era a saudação habitual dos venezianos durante o período de Carnaval, quando a identidade pessoal, gênero e classe social magicamente desapareciam sob o feitiço das belas máscaras de carnaval (SILVESTRI, 2010).

O Carnaval de Veneza e as máscaras andam de mãos dadas ao longo dos séculos através de uma relação de dependência mútua: a participação alegre nas celebrações dos venezianos de forma incógnita representa a essência do Carnaval de Veneza, símbolo da libertação dos hábitos de preconceito. No caso da República de Veneza, há uma conexão profunda da vida cívica e cultural, com eventos musicais e performances de todos os tipos. Muitos foram também os compromissos do Carnaval no teatro: Veneza estimulou uma grande quantidade de espetáculos de mascarados, inicialmente em casas particulares e, posteriormente, nas grandes salas de teatro. Geralmente organizados pelas famílias ricas de Veneza, os eventos de prestígio no teatro do carnaval de Veneza tornou-se um enorme sucesso, fomentando o desenvolvimento de profissionais do próprio setor do teatro. A

⁷³ Entrada em *io*, Oxford Dictionary Latina (Oxford: Clarendon Press, 1982, 1985 reimpressão), p. 963. Beard et al, *Religiões de Roma: A Sourcebook*, vol. 2, p. 124.

⁷⁴ “Bom dia Senhora Máscara”.

partir da metade dos 1500, pequenos teatros foram abertos para permitir que as pessoas participassem dos eventos.

Aproximando-se do início do século XVII, a ascensão das companhias de teatro promoveu a criação de atividades relacionadas com o mundo da comédia teatral do feitio dos costumes e das máscaras.

Segundo BERTHOLD(2000 *apud* VIEIRA, 2005) o impulso da *commedia dell'arte* veio do *Carnaval*, com o cortejo de mascarados, as apresentações acrobáticas e as pantomimas, herdando dele, portanto, o direito à total liberação, sexual e social (as máscaras eram a síntese de tipos sociais, satirizados pelo teatro). O tema baile de máscaras foi amplamente usado posteriormente, por exemplo: Shakespeare registra o tema em uma de suas peças mais famosas: *Romeu e Julieta* (Ato I),⁷⁵ Mozart aproveita o assunto em *Don Giovanni* (fim do I Ato);⁷⁶ Johann Strauss Filho compôs um baile à fantasia para *O morcego*⁷⁷ (II Ato) e Verdi criou o mais famoso baile de máscaras para *Un ballo in maschera*⁷⁸ (último ato).

3.3. *Commedia dell'Arte*, Carnaval e Ópera em Veneza

A *commedia dell'arte* lançou as bases para as práticas empresariais da ópera pública. Grande parte do sistema financeiro dos teatros da *commedia*

⁷⁵ A cena se dá quando Romeu, um jovem da família Montecchio, passional e destemido, sofre de amor por uma jovem chamada Rosalina. Tem como melhores amigos Benvólio e Mercúcio. É convidado por estes, no intuito de fazê-lo esquecer Rosalina, a ir ao baile de máscaras da família Capuleto. Romeu encanta-se por uma jovem e bela moça, que descobre ser Julieta Capuleto.

⁷⁶ A cena final é a festa na casa de Don Giovanni (Don Juan). Após as apresentações iniciais, o libertino convence Leporello (seu criado) a desviar as atenções de Masetto (noivo de Zerlina), enquanto ele afasta Zerlina (virginal camponesa) para seduzi-la. Esta última reage, aos gritos, e os convidados arrombam a porta do quarto onde Don Giovanni se escondera com a camponesa. Don Giovanni tenta culpar Leporello como o agressor da jovem, mas Ottavio (duque e noivo de Anna), Elvira (ex-exposa de Don Giovanni) e D. Anna (filha do Comendador, vítima de D. Giovanni) retiram as máscaras para identificar o verdadeiro vilão da história. Ottavio, inclusive, chega a ameaçar o conquistador com uma pistola. Mas à sua fraqueza opõe-se a energia do conquistador, que, após um momento de perplexidade, resolve a situação empunhando a espada e abrindo alas para fugir da multidão de convidados.

⁷⁷ Às vésperas de um baile na residência do príncipe Orlofsky, o barão deve se apresentar na prisão para cumprir oito dias por desacato a uma autoridade. Seu amigo, Dr. Falke, o convence a não se entregar naquela noite e ir ao baile. No ano anterior Falke, vestido de morcego, foi vítima de uma brincadeira de Eisenstein e abandonado, fantasiado e embriagado, em uma praça pública, virando motivo de chacota da população local pela manhã. Secretamente Falken convence a empregada, Adele a ir ao baile também, e depois a mulher de Eisenstein, Rosalinde, para ir com uma máscara. Os próximos dois atos contam os encontros e desencontros dos personagens no baile e depois na delegacia de polícia.

⁷⁸ A primeira versão do libreto descreve o assassinato de Gustavo III da Suécia durante um baile de máscaras.

dell'arte foi adotado diretamente pela ópera. O teatro era construído e era de propriedade de uma pessoa rica – normalmente uma das famílias patrícias de Veneza – que alugava o prédio para a pessoa ou grupo de pessoas que produziam o entretenimento, assinando um contrato que normalmente durava vários anos.

Paolo FABBRI (2003) em seu livro *Il secolo cantante* enumera uma série de situações cênicas que são transpostas da comédia falada ao drama musical. Entre estas situações, encontramos os travestimentos, as cenas de cartas, de loucura e de reconhecimento. Da mesma forma, é incorporada no drama musical uma série de personagens secundários, que provêm da tradição da *Commedia dell'arte*, como os servos masculinos e femininos, velhos tutores e pajens.

O travestimento em cena é um dos recursos essenciais do teatro falado e cantado dos séculos XVI e XVII. Verificamos o travestimento em personagens de distintas classes sociais e sexos e ele se manifesta no disfarce de servos em patrões, de homens em mulheres ou de mulheres em homens. Wendy HELLER (2003) reforça a influência do carnaval na tendência veneziana do travestimento: “A ópera aprendeu com o carnaval muito sobre o poder do disfarce e do travestimento – como incitar o desejo escondendo o sexo biológico e adotando roupas e hábitos de outro gênero”(Tradução COSTA, 2008, pp. 26-31). Na mesma linha de raciocínio, Wolfgang OSTHOFF (1967) afirma que se não tivesse ocorrido a migração da ópera para Veneza, ela hoje seria somente uma curiosidade cultural do século XVII. Destaca-se assim a tradição dos *canovacci*⁷⁹ que passam da comédia improvisada ao drama musical com nova função (STAFFIERI, 1995). Se na prática da *Commedia dell'arte* o registro escrito era somente uma ajuda ao ator para memorizar a ação, na ópera o *canovaccio* é criado para o público, que o utiliza como hoje em dia são utilizados as notas de programa.

Uma outra possibilidade de análise comparativa entre o teatro do século XVI e XVII e o drama em música é o estudo dos *topoi*⁸⁰ e dos personagens. O teatro escrito (ou acadêmico) também teve grande influência para os

⁷⁹ *Canovaccio*, no singular (trama larga).

⁸⁰ Aristóteles chamava *topoi* ou "lugares comuns" a algumas verdades aceitas que orientam os nossos argumentos e as escolhas do dia a dia.

canovacci – é de constante troca e se expande também aos libretos de ópera. Textos teatrais eram transformados em *canovacci*, como é o caso de *I Suppositi* de Ariosto.⁸¹

⁸²Herostratus Filogono, filho de um rico comerciante siciliano (da Catania), muda-se para Ferrara para realizar seus estudos, recém-chegado na cidade, apaixona-se por Polinesta. Por amor, ele decide abandonar os estudos e conseguir um emprego com o pai de Polinesta (Damone), utilizando-se do nome do seu próprio servo Dulippo: suposto servo, suposto mestre. O pai de Polinesta quer casá-la com um velho doutor de direito, Cleandro.

A chegada repentina do pai de Herostratus da Sicília leva a um duplo final feliz, para Herostratus que se casa com sua amada Polinesta e para Dulippo que é reconhecido por Filogono como seu filho que acreditava estar morto.

As substituições pessoais anunciadas no título (especialmente Dulippo entre o servo e seu mestre, o estudante Herostratus, que por amor a Polinesta vem como um servo na casa de seu pai) são derivadas diretamente das peças latinas de Plauto e Terêncio (FELISATTI, 1999, p. 66. Tradução nossa).

Da mesma forma que os *canovacci* eram transformados em textos para teatro, os libretos eram transformados em *canovacci*. O mais célebre exemplo é o da ópera *La Finta Pazza* de Giulio Strozzi, assim como *La Finta Savia* do mesmo autor. No prefácio de *La Finta Savia* está assinalado que muitos dos versos originais serão cortados para permitir que a mesma seja representada sem canto (vide figura 10).

⁸¹ “Os supostos”. Comédia em prosa.

⁸² *Erostrato, figlio di Filogono, un ricco mercante siciliano (di Catania), a Ferrara per condurre gli studi, appena giunto in città, s'innamora di Polinesta. Per amore, decide di smettere gli studi e di farsi assumere come servo dal padre di lei (Damone), con il nome del proprio servo Dulippo: supposto servo, supposto padrone. Il padre di Polinesta vorrebbe sposarla a un vecchio dottore in legge, Cleandro. L'arrivo improvviso del padre di Erostrato dalla Sicilia conduce ad un doppio lieto fine, per Erostrato che sposa l'amata Polinesta, e per Dulippo che Filogono riconosce come proprio figlio creduto morto. Le sostituzioni di persone annunciate nel titolo (soprattutto quella fra il servo Dulippo e il suo padrone, lo studente Erostrato, che per amore di Polinesta entra come servitore in casa del padre di lei) derivano direttamente dalle commedie latine di Terenzio e di Plauto* (FELISATTI, 1999, p. 66).

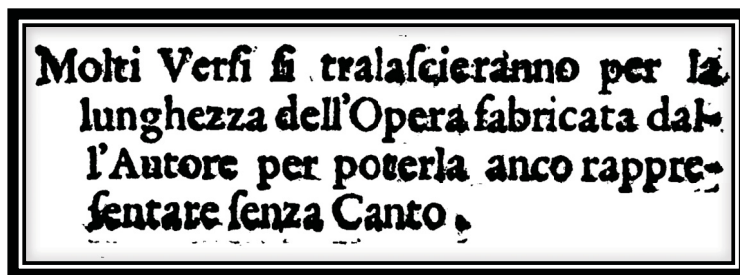


Fig. 10 – Giulio Strozzi. Cópia de parte do prefácio do libreto da ópera *La finta savia*.
Tradução: Muitos dos versos originais serão cortados para permitir que a mesma seja representada sem canto.

4. O SURGIMENTO DA FIGURA DA *PRIMA DONNA* A PARTIR DO TEATRO EMPRESARIAL

Um momento crucial na evolução do melodrama deu-se quando este, da corte passou a ser apresentado também no teatro público. Não era mais destinado a uma elite de intelectuais e aristocratas. Até o Século XVII, grande parte do trabalho para os músicos era na corte dos príncipes e aristocratas. Estes nobres ostentavam seu poder, sua riqueza e generosidade através dos espetáculos. Os espetáculos porém não eram públicos, os espectadores de fato eram compostos somente por pessoas convidadas e cortesãos. Segundo JAHN (2009), os espetáculos eram grandiosos e todos os membros da corte empenhavam grandes esforços na sua produção, mas não eram repetidos. A apresentação era destinada apenas para ampliar a magnitude do evento festivo. Segundo BIANCONI (1993) por ocasião, como por exemplo, de um matrimônio, aniversário ou batismo foi criada uma ópera privada, que não foi repetida. Para a preparação da ópera eram engajados (contratados) os cantores e musicistas, do resto se ocupavam os adeptos da corte. O sucesso da apresentação operística a uma corte era somente para honrar os príncipes e nobres. A relevância da passagem da ópera de corte para a ópera empresarial veneziana, vem enunciada por PIPERNO (1987) no modo seguinte: “As *troupes* representam uma fase intermediária no processo de especialização progressiva que caracteriza o sistema produtivo do espetáculo operístico[...]”.⁸³ Em Veneza, por não ter uma corte, a situação era um pouco diferente: em vez de uma sala de teatro pública, existiam já salas privadas e o hábito de realizar espetáculos com ingresso livre a um público pagante. FABRI (1995) enuncia:

[Em Veneza] não havia uma sala teatral do estado, ou fechada, onde era mostrado políticas culturais de representação[...]: havia lugares de gestão privada, de propriedade da aristocracia local, enquanto que, os aspectos públicos e cerimoniais da gestão de poder foram preferencialmente expressas *en plein air*, em eventos que envolveram fisicamente em toda a

⁸³ Cfr: Piperno, Franco: “Il sistema produttivo, fino al 1780”, em: Bianconi, Lorenzo/ Giorgio Pestelli (ed.): *Storia dell'opera italiana*, vol.IV: “Il sistema produttivo e le sue competenze”, Torino 1987, p.15.

extensão da cidade e todas as camadas sociais” (FABRI, 1995. Tradução nossa).⁸⁴

De 1630 até final de 1631 a peste⁸⁵ propagou-se em Veneza, durante a qual não sobreviveria grande parte da vida cultural para os cidadãos venezianos. Passado este período, as pessoas de classes sociais diferentes, começaram a viver suas vidas públicas divertindo-se segundo o modo *carpe diem*. E ainda, sobretudo os aristocratas, voltaram a abrir as próprias salas ao público e a organizar eventos públicos para todos os cidadãos de todas as camadas sociais, que, em teoria, podiam pagar os ingressos. Os primeiros espetáculos foram organizados e apresentados pelos grupos itinerantes nos primeiros teatros Teatro *Vecchio* (velho) e Teatro *Nuovo* (novo). Estes teatros foram usados para os espetáculos da *commedia dell'arte*, e depois usados para as primeiras produções de obras musicais. De acordo com BIANCONI (1993), os grupos itinerantes se fundavam, graças às suas viagens, sob o modelo de teatro bastante profissional. O modo de trabalhar e organizar será importante para o desenvolvimento subsequente da ópera empresarial veneziana.

O funcionamento da ópera nos séculos XVI e XVII era preparado entre as diversas regiões. Cada região tinha seu modo de organizar seus espetáculos, frequentemente segundo o gosto do rei ou soberano. Como vimos, em Veneza não existia corte. Segundo Lorenzo Bianconi este fato é uma condição muito importante para o nascimento de uma instituição como a da ópera empresarial veneziana. O estímulo predominante e consequentemente mais rico foi a iniciativa de pessoas privadas. PIPERNO afirma que os grupos itinerantes ofereciam uma ópera já organizada, alugavam teatros e vendiam ingressos para o espetáculo ou eram pagos pelos empresários do Teatro. Como modelo para organização e profissionalização da ópera, inicialmente foi tomado como modelo os grupos itinerantes da *Commedia dell'arte*, seguindo o seu exemplo, usando os teatros ou salas

⁸⁴ [Venezia] non aveva una sala teatrale da stato, al chiuso, in cui esibire la sua politica culturale di rappresentanza [...]: ne aveva invece parchie gestite privatamente, di proprietà dell'aristocrazia locale [...], mentre gli aspetti pubblici e cerimoniali della gestione del potere venivano di preferenza sbrigati en plein air, in eventi che coinvolgevano fisicamente in lungo e in largo la città e tutti gli strati sociali.

⁸⁵ Em Veneza, de julho de 1630 até 21 de novembro de 1631, foram contadas 46.490 mortes. ROMANIN, Samuel. “Storia documentata di Venezia”, Veneza, Naratovich, 1853, vol. IV, p. 306.

públicas.⁸⁶ Frequentemente eles eram comprometidos em eventos privados por aqueles que possuíam ou podiam alugar uma sala pública ou um teatro público na cidade. Viajando sempre, os grupos contribuíam para a difusão da *opera per musica* e a convertiam de um evento ocasional e privado, em um evento constante e público.

A república de Veneza foi o campo da “democratização” e comercialização do mesmo. Este fenômeno deu vida ao Teatro Empresarial⁸⁷ com a abertura do Teatro S. Cassiano em 1637, quando foi representada o *dramma per musica Andromeda*,⁸⁸ libreto de Francesco Manelli e música de Benedetto Ferrari. Entre 1637 e o fim do século XVII, foram representadas 388 óperas nos teatros de Veneza. A ópera torna-se tão popular que funcionavam regularmente 14 teatros. Porém o Teatro de Ópera foi marcado com histórias de falências e processos, devido à insolvência. Com fracassos e também, sucessos estrondosos. Segundo PIPERNO, em Veneza no século XVI e XVII, os responsáveis pela gestão destas organizações dos teatros, eram grupos de pessoas particulares ou então, com a próspera instituição empresarial, os empresários. Estes empresários vinham inicialmente de ricas famílias nobres, que se dedicaram a estes empreendimentos como um segundo trabalho, já que deviam guardar dinheiro tendo um outro lugar fixo de renda, para investir ao início da estação nas companhias teatrais. Sobretudo no início, durante os primeiros anos (1637-1650), a razão para possuir uma segunda atividade, além da de empresário se justificava pelo enorme risco, que consistia “no contraste entre a complexidade da máquina organizadora do espetáculo e a incerteza do êxito artístico e financeiro.” Embora tenha havido insegurança, risco e incerteza fazendo este trabalho, deve ter havido uma perspectiva real

⁸⁶ Piperno, Franco: “Il sistema produttivo”, p.15.

⁸⁷ A estrutura do Teatro Empresarial era composta por 3 (três) bases:

- Os proprietários do teatro, que são as grandes famílias patrícias de Veneza: a Tron, Grimani, Capello e Grimani, que compravam os imóveis para investimento porém, não interviam na produção dos espetáculos.
- O Empresário. A gestão da empresa teatral era acordada pela temporada inteira ou por uma série de estações. Ao empresário cabia o investimento de recurso próprio para obtenção de lucros. A melhor forma era a locação dos camarotes numa base anual, e também, a venda de ingressos. Por esta razão, houve a mobilidade das produções entre vários teatros, reutilizando-se os figurinos e até mesmo os grupos de trabalho.
- Os Artistas. Consiste nos compositores, cantores, desenhistas, dançarinos e figurinistas. O libretista era considerado o verdadeiro autor do drama musical. Possuía o direito dos custos da impressão e lucros de venda do libreto.

⁸⁸ Libreto de Benedetto Ferrari, música de Francesco Manelli.

para aqueles que eram empresários – por exemplo o lucro, o aumento eventual do prestígio social e, mais tarde, ainda o reconhecimento da utilidade no que diz respeito à sua função social. Os meios principais para cobrir as despesas era o aluguel dos camarotes e a cobrança dos ingressos. Com base nisto se pôde reconhecer o desenvolvimento da concorrência. E por causa desta concorrência, os teatros abaixaram os preços, e ao mesmo tempo, aumentaram as despesas por produção. Muito frequentemente os empresários não podiam pagar mais a sua própria despesa. Fator importante para o empresário eram os titulares dos camarotes, se estes não pagavam o aluguel, o empresário não poderia pagar o estipêndio ao elenco e outros colaboradores.

No transcorrer dos anos, o trabalho como empresário se transformou de segunda atividade em uma atividade profissional única. O empresário era o mediador entre o proprietário do teatro, o elenco e audiência. Pessoas da burguesia urbana, advogados e personagens do mundo do espetáculo (cenógrafos, libretistas, arquitetos, cantores, pintores) exerciam a função de empresário. Franco Piperno enumera alguns motivos para exercício desta função:

[...] o teatro de ópera representou uma forma rentável de investimento – sob o perfil do lucro ou do prestígio – em um período de estagnação da economia italiana [...], por outro lado, se configurou em um tipo de entretenimento civil efêmero mas de prestígio, oportunidade de diversão procurado pela sociedade, e, motivo de orgulho e respeito para aqueles que o promoveram (PIPERNO, 1987, pp. 31-71. Tradução nossa).⁸⁹

Um outro fato muito significativo para o sucesso de um empreendimento era a escolha do elenco. O elenco foi muito importante para equilibrar o orçamento. A partir da metade do século XVII e por todo o XVIII, os cantores eram considerados como chamariz principal de uma produção. Para o empresário eram eles a carga mais onerosa, mas era ainda a influência imediata sobre os espectadores. Como escreveu Franco Piperno, a colaboração deles à ópera era decisiva para o sucesso do espetáculo e para o

⁸⁹[...] *il teatro d'opera rappresentò da un lato una forma d'investimento comunque redditizio – o sotto il profilo del lucro o sotto quello del lustro – in una fase di ristagno dell'economia italiana [...], dall'altro lato esso si configurò in un tipo di intrattenimento civile effimero ma prestigioso, occasione di svago ricercato per la società che ne fruiva e di vanto per il chi lo promuoveva.*

lucro do empresário. Os cantores usavam esta vantagem e trabalharam com base em contratos:

[...]a escritura (o contrato) dos cantores do empresário constitui o primeiro passo importante no processo criativo de um novo trabalho: a configuração do elenco - que é o número das primeiras partes, sua hierarquia relativa (que se manifesta nas convenções teatrais, ou seja, a percentagem de peças solo ou combinadas a cada um deles) e suas especialidades vocais e dramáticas - é a matéria-prima com a qual o compositor e libretista deve trabalhar a partir da escolha do tema dramático⁹⁰ (PIPERNO, 1987. Tradução nossa).

Sendo sobretudo de Roma, os cantores encontraram em Veneza tantas possibilidades para trabalhar durante a estação (temporada) teatral. Sobretudo as mulheres, as quais em Roma não recebiam permissão de trabalhar livremente como cantoras, tiveram muito sucesso em Veneza. PIPERNO continua em seu *Il sistema produttivo* dizendo que por causa da concorrência pessoal entre eles [...], rapidamente o salário dos cantores tornou-se altíssimo. O salário deles era o dobro do compositor e dez vezes maior que os dos componentes da orquestra. E BIANCONI (1993) afirma que os libretistas não puderam mais escrever seus libretos independentemente da partitura, não prestando atenção aos respectivos cantores agora com características especiais. A partitura de uma ópera, especialmente durante o século XVII, não era apreciada tanto quanto o libreto. KRETZSCHMAR (1919) em seu *Geschichte der Oper* escreveu que os compositores eram pagos de acordo com o seu prestígio, muitas vezes exerciam outra atividade principal, por exemplo, um músico ou organista de uma igreja, ou também faziam parte da orquestra tocando um instrumento, muitas vezes, o cravo. Em contraste com os libretos, as partituras não eram impressas e vendidas. As partituras deviam ser sempre adequadas às circunstâncias do teatro e do potencial da respectiva orquestra. Para os compositores, a única maneira de ganhar dinheiro era trabalhar com base em contratos e escrever novas partituras, porque a música sempre era adaptada para uma determinada produção. Os

⁹⁰[...] la scrittura (il contratto) dei cantanti da parte dell'impresario è il primo, importantissimo passo nel processo creativo d'un'opera nuova: la configurazione del cast - ossia il numero delle prime parti, la loro gerarchia relativa (che si manifesta nelle convenzioni teatrali, cioè nella quota di pezzi assolo o concertati che spetta a ciascun di loro), e le loro specialità canore e drammatiche - è la materia prima con cui librettista e compositore debbono lavorare fin dalla scelta del soggetto drammatico.

libretistas não eram pagos porque recebiam vendendo seus libretos. KRETZCHMAR (1919) escreveu que sobretudo graças aos libretos, impressões, vendas e colecionadores, hoje se conhece bem a ópera veneziana dos séculos XVII e XVIII. Para o empresário era muito mais fácil e econômico comprar um libreto e terceirizar uma partitura (PIPERNO, 1987). Para cada nova produção eram impressos novos libretos e na primeira página havia um prefácio do libretista com a sua intenção poética. A coisa mais importante para o sucesso do trabalho empresarial era o critério organizador, especialmente o reemprego do material, tanto os costumes (figurinos), seja as telas ou madeira do palco, na mesma temporada ou até mesmo durante a temporada seguinte, ele foi muito importante para a amortização dos custos. Durante o século XVII foram recicladas instalações completas em outros teatros na mesma cidade ou em outras regiões. Franco Piperno explica brevemente o princípio dominante: “[...] regra fundamental da existência dos empresários de teatro: o desempenho máximo (espetacular), o mínimo de esforço (econômico).”

BIANCONI (1993) afirma que a ópera é responsável pela criação de um novo tipo de músico. Para o compositor, a participação no risco da estrutura capitalista ⁹¹ trouxe a até então desconhecida exposição aos riscos econômicos e sucesso artístico, a inconstância do gosto público e a competição entre rivais – a despeito do fato que músicos não tinham envolvimento direto na parte financeira na iniciativa operística mas, era feita através de contratos (à maneira dos cantores ou figurinistas): o compositor, realmente é um mero fornecedor da música, pago em base inferior aos dos protagonistas, os virtuosos cantores de suas óperas e frequentemente não nomeados em contemporâneos libretos e partituras. Esta posição de subordinação é um adicional sublinhado pelo fato de que, o compositor, no término de seu contrato, cedia suas partituras – e, conseqüentemente, todo o direito de remuneração financeira por subseqüentes performances da ópera, em outros teatros e cidades – para o empresário do teatro ou proprietário; em contraste, cantores nas várias produções de repertório no circuito italiano de ópera, recebiam um generoso montante fixo como pagamento pela

⁹¹ Bianconi, L. Social condition of the musician

temporada, independente do ineditismo ou sucesso (por exemplo, o número de performances) que a ópera tivesse. Bianconi, em seu livro⁹² diz que um problema da música do século XVII era que “O compositor privado de sua criação original, é também sujeito – no decorrer desta fase inicial de desenvolvimento da nova forma e estrutura de produção – a uma grande perda de prestígio social e artístico.” Na prática, a configuração do público era constituída dos espectadores habituais e costumeiros. “As instituições teatrais e os espetáculos públicos pagos, foram públicos mas não populares” (PIPERNO, 1987). Os espectadores costumeiros pagavam antecipadamente o aluguel de um camarote por toda a temporada. Estes camarotes não eram só posto fixo durante o espetáculo, mas eram também um lugar de encontro entre amigos e parentes, um lugar de conversação. A satisfação ou insatisfação dos espectadores se podia exprimir de modo livre e evidente. Se Franco Mancini fala dos titulares dos camarotes, fala da *terza forza*. MANCINI (1996), escreveu em seu *I teatri del Veneto* (p. 10 e 11), que no fim do século XVII, os “palchettisti” (titulares que alugavam os camarotes) representavam a estrutura do sistema teatral veneziano.” Sobretudo ao início havia uma função maior na parte financeira que organizadora. Eles representavam a parte dos espectadores, a que contava. Franco Mancini dá um papel indireto de *piccolo azionisti* (pequeno acionista), visto que o seu juízo podia determinar o sucesso ou insucesso da produção. Ao mesmo tempo porém, os espectadores não podiam influenciar o repertório ou o elenco:

Nos teatros venezianos, com seu público promíscuo e uma dimensão que ainda mais violava a possibilidade de participação ativa, confinando-o na função de simples espectador pagante, vinha sancionada definitivamente a separação entre quem tinha a tarefa de agir e quem se limitava a olhar (FABRI, 1995, p.136, tradução nossa).⁹³

ABERT (1994) descreve que, como sempre os camarotes eram alugados por nobres, a outra parte dos cidadãos deviam ficar na plateia: “Os espectadores eram organizados no resto da sala, na plateia [...], ou

⁹² Bianconi, L. Problems of seventeenth-century music, Cap.13, p. 82.

⁹³ *Nei teatri veneziani, col loro pubblico promiscuo e una dimensione che ancor più ne conculcava le possibilità di partecipazione attiva, confinandolo nel ruolo di semplice spettatore pagante, veniva sancita definitivamente la separazione tra chi aveva il compito di agire e chi di limitarsi a guardare.*”

encostados na parede e alojados em pequenos compartimentos (camarotes) num sobreposto de nível (ordem)".⁹⁴ PIPERNO (1987) escreveu que o empresário devia "capturar" os espectadores para vender libretos e alugar os camarotes. Trocas cenográficas maravilhosas, libretos com argumentos tradicionais locais, apresentando novidades, ingressos a preços baixos e cantores muito famosos, eram os meios do empresário. Com o transcorrer dos anos, o público crescia numericamente pela abertura para as demais classes sociais. No início, o público foi composto sobretudo de gente rica da cidade, durante o século XVII, e, com a crescente prosperidade dos cidadãos venezianos, se podia encontrar pessoas de classe social mais baixa.

Como antes relatado, o primeiro teatro público para produção de uma ópera foi o Teatro San Cassiano. Os palcos provisórios de madeira para a apresentação da *commedia dell'arte* não bastavam mais, havia a necessidade de um teatro construído "em alvenaria".⁹⁵ Os teatros deviam ser estáveis, com fácil acesso para o público e funcionais a respeito da iluminação, realizada com tochas e lâmpadas.⁹⁶

4.1. Teatro Novíssimo

O Teatro Novíssimo,⁹⁷ é edificado em seis meses, abriu suas portas durante o Carnaval de 1641. Era o quinto ano da era Empresarial do Teatro e, apesar de ser o primeiro de Veneza a ser construído exclusivamente para a ópera, enfrentou forte concorrência de três teatros mais antigos: o S. Cassiano, o SS. Giovanni e Paolo e o S. Moses.

O Novíssimo foi gerido por um grupo de Patrícios, não apenas um, e empregou um grupo de músicos (anteriormente itinerantes), para trabalhar exclusivamente para o teatro. Esta organização única, construída sobre uma

⁹⁴ "Gli spettatori erano sistemati nel resto della sala, in platea [...], o addossati alle pareti e alloggiati in piccoli scompartimenti (palchetti) a strati sovrapposti (ordini).

⁹⁵ O termo utilizado naquele tempo em italiano é "*in muratura*".

⁹⁶ Candeeiro de óleo ou de cera.

⁹⁷ Teatro Novíssimo. Dados técnicos: Tipo de quarto de ferradura, com três ou mais ordens de caixas. Capacidade aproximada de 450-500 lugares. Foi edificado em 1641 e destruído em 1645. Arquiteto Jacopo Torelli.

base ampla de apoio financeiro, ajudou a desenvolver o espetáculo relativamente caro da ópera.

4.2. *La finta pazza*

La Finta Pazza é uma ópera composta por um prólogo e três atos divididos em sete cenas no primeiro ato, dez cenas no segundo ato e nove cenas no terceiro ato. A produção inaugura o teatro Novíssimo em 27 janeiro de 1641, com doze repetições. A ópera foi representada na maioria dos teatros italianos do século XVII: em 1644, em Piacenza, em 1645, em Florença e Paris, em 1647, em Bolonha, em 1648, em Reggio Emilia, Torino e provavelmente em Lucca, e finalmente em 1652, em Nápoles.

O autor do libreto de *La finta pazza*, o acadêmico Giulio Strozzi, nomeia cada um dos três atos da ópera, respectivamente, “*protasi*”⁹⁸ ou *prima attione*, “*epitasi*”⁹⁹ ou *seconda attione* e “*catastrophe*”¹⁰⁰ ou *terza attione*, como aconselha o filósofo grego. A narrativa trata de um único tema: a loucura simulada de Deidamia, filha do rei de Skyros, Licomede, tão logo descobre que seu amado Aquiles, com quem teve seu filho Pirro, a abandona para ir com Ulisses e Diomedes, embaixadores gregos, para lutar com o exército de Agamenon contra Tróia.

Os temas da *La finta pazza* (além da comédia) são a simulação, a ficção, a ilusão de realidade, o engano, a verdade que não se acredita: Ulysses “é um inteligente, um simulador, que retrata a revelação de Aquiles. “Licomede é um mentiroso (ele diz, por exemplo, que na sua corte não está Aquiles), mas, ao mesmo tempo, é cego, porque ele não percebe que sua filha, Deidamia, deu à

⁹⁸ A *protasi* (antecedente) é a primeira parte de um poema clássico (ou seja, pertencente à tradição do grego e romano), o que coincide com a apresentação dos temas que serão discutidos mais profundamente durante o curso do trabalho. Ele geralmente é seguido por uma invocação às musas e, possivelmente, uma dedicação. O antecedente responde ao propósito de dar unidade de ação no trabalho, como uma “promessa” do que é narrado. Assim, por exemplo, na *Iliada*, a ira de Aquiles é uma causa de ação para toda a obra e por isso não é razão para concluir a derrota de Heitor e aplacar a ira de Aquiles.

⁹⁹ No teatro clássico, o *epitasis* é a ação principal de uma peça, em que os ensaios e tribulações do personagem principal aumentam e se constroem na direção ao clímax e desenlace. Ele foi inventado pelo gramático romano do século IV *Aelius Donatus*. Ele definiu uma peça como sendo constituída por três partes distintas, sendo os outros dois prótase e catástrofe. Em teoria dramática moderna normalmente nos referimos ao arco dramático, que usa ligeiramente diferentes divisões, mas é substancialmente o mesmo conceito geral.

¹⁰⁰ No drama, particularmente nas tragédias da antiguidade clássica, a catástrofe é a resolução final de um poema ou narrativa trama, que se desenrola a intriga e traz a peça ao fim. Em comédias, pode ser um casamento entre os personagens principais; nas tragédias, pode ser a morte de um ou mais personagens principais. É a parte final de um jogo, após a prótase, epitasis e catastasis.

luz a um filho em sua casa. Aquiles está disfarçado, ele quer lutar, mas permanece na corte. Deidamia finalmente finge ser louca e consegue isto tão bem que, quando revela a seu pai que teve um filho de Aquiles, ele não acredita. No final, então, Deidamia finge dormir, Aquiles realmente acredita-a dormindo, até a revelação final: *Il sonno finì, e simulai stoltezza, / Per renderti à pietà de' miei tormenti*".¹⁰¹

O tema – descrito acima, possuía a intenção para gerar risos na platéia, graças a piadas, uma comédia que está bem ligada à loucura "cômica", típico de comédia ou dos personagens secundários da ópera. Segundo FABRI (1995),¹⁰² o público era menos refinado, e houve a inserção do ridículo e do obsceno ainda no tratamento dos temas mitológicos. Os que mais contribuíram para a criação de um novo tipo de melodrama foram alguns libretistas pertencentes à *Accademia degli Incogniti*. Fundada por Guido Casoni e Giovan Francesco Loredano, de inspiração marinista e atenta a todo fermento do novo, possuíam a visão e a compreensão da ópera literária como puro prazer e entretenimento. O refutar da regra poética ou modelo literário a que se vinculava, ligava-se ao conceito da importância do público, ao gosto de quem devia-se ir ao encontro. O novo teatro lírico empresarial, em particular, era um lugar ideal para verificar a resposta imediata do gosto do público e, porque não, induzir e manipular o mesmo. É nesta atmosfera, à procura da novidade, o desafio do sucesso e do experimentalismo que foi escrita a ópera *La finta pazza*, esta tornou-se a primeira e, possivelmente, a maior "sensação" da ópera do século: foi assim estabelecido o padrão para medir o sucesso da ópera (ROSAND, 1990). A produção combinou: Giulio Strozzi (vide figura 11), o mais experiente libretista, o engenheiro e cenógrafo Giacomo Torelli¹⁰³ (vide figura 12), o compositor Francesco Saccati e sua protegida, a soprano Anna Renzi. Giulio Strozzi publicou o libreto completo antes da estréia. Em seu prefácio, ele fornece informações sobre a produção. Além disso, ele elogia a contribuição de Francesco Saccati e seu grupo de cantores. E, acima de todos, Anna Renzi.

¹⁰¹ "O sono fingiu, e simulou estupidez / Para fazer-me pena de meus tormentos."

¹⁰² Cfr. Fabbri, *Il secolo cantante*, cit., pp.100-105.

¹⁰³ Conhecido como Jacopo Torelli (1608 – 1678) era projetista, engenheiro e arquiteto italiano.

A pobreza de minhas idéias é compensada pelo tesouro da música de Sig. Francesco Sacrati de Parma, que tem sabido enfeitar meus versos maravilhosamente com suas harmonias, e assim, com a mesma maravilha ele foi capaz de montar um excelente coro de cisnes, os mais requintados da Itália, e todo o caminho do Tibre, no frio mais extremo de uma temporada horrível, ele trouxe para o Adriático uma Sereia mais suave, que docemente rouba o coração e encanta os olhos e ouvidos dos ouvintes. A cidade de Veneza deve ser sempre grata a Francesco Sacrati, por ter trazido a Senhora Anna Renzi¹⁰⁴ (STROZZI, 1643. Tradução nossa).



Fig. 11 – Bernardo Strozzi. Giulio Strozzi (1635). Óleo sobre tela, 119.3 x 114.8 cm
Collection: The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford.

¹⁰⁴*Supplisce alla povertà de' miei concetti il tesoro della Musica del Sig. Francesco Sacrati Parmigiano, il quale maravigliosamente hà saputo con le sue armonie adornar i miei versi e con la stessa meraviglia hà potuto ancora metter insieme un nobilissimo Choro di tanti esquisitissimi Cigni d'Italia; e sin dal Tebro nel maggior rigor d'un' horrida stagione hà condotta sù l'Adria una suavissima Sirena, che dolcemente rapisce gli animi, & alletta gli occhi, e l'orecchie degli ascoltanti. Dalla diligenza del Sig. Sacrati deve riconoscere la Città di Venetia il favore della virtuosissima Signora ANNA.*



Fig. 12 – Autor desconhecido do século XVII. Retrato de Giacomo Torelli.
Óleo sobre tela. Museu Cívico de Fano.

O desejo do público de assistir à ópera não terminava, e assim, muitas vezes foi repetida. O teatro estava sempre lotado. Foi executada com exibição 12 vezes em 17 dias. A elevação da cena da loucura, de tal importância no início da década de 1640 não foi de pequena medida, devido à protagonista de *La finta pazza*, Anna Renzi, a cantora que tem sido apropriadamente chamada de primeira diva do palco da ópera italiana.

4.3. A primeira *prima donna* da história da ópera.

Anna Renzi nasceu em Roma por volta de 1620. Começou sua atividade como cantora aos dezessete anos, em 1639, cantando na Embaixada Francesa em Roma. A obra foi *La sincerità trionfante* ou *L'Erculeo ardore*, um drama de Ottaviano Castelli, com a música de Angelo Cecchini. No ano seguinte atua em outro drama de Castelli porém com a música de Filiberto Laurenzi, seu professor. Anna Renzi (vide figura 13) foi trazida para Veneza, no final de 1640, para estreiar o papel de Deidamia em *La finta pazza* (vide figura 14). De fato, Francesco Saccati compôs o papel de Deidamia

especificamente para Renzi, cabendo em seus talentos especiais como fez com outros cantores.



Fig. 13 – *Accademia degli Incogniti*. Retrato de Anna Renzi, *Le glorie della signora Anna Renzi romana* (1644). Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Veneza.

Renzi foi ainda mais exaltada no *Cannocchiale*¹⁰⁵ *per la finta pazza* do mesmo ano (vide figura 15), no qual ela foi elogiada por ser “tão valorosa em ação, como ela é excelente na música”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ *Cannocchiale*: Telescópio. Bisaccioni, libretista e *Incognito* escreve que o telescópio é símbolo do detalhe, de qualquer coisa que não se descobre a olho nu, mas se necessita de um estudo mais aprofundado. “*il cannocchiale è simbolo del dettaglio, di qualcosa che non si scopre a occhio nudo, ma necessita uno studio più approfondito*”.

¹⁰⁶ [La finta pazza] *fù la Signora Anna Renzi Romana, Giovane così valorosa nell'attione, come eccellente nella Musica...*

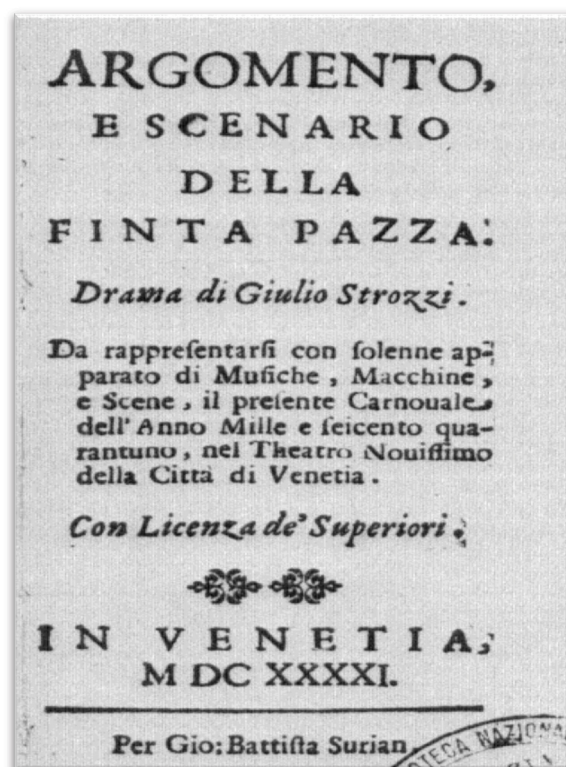


Fig. 14 – Giulio Strozzi. Frontispício do libreto da ópera *La finta pazza* (1641), Veneza.

Ela estreou em produções posteriores no Novíssimo e SS. Giovanni e Paolo, principalmente, como Otavia em *L'incoronazione di Poppea*¹⁰⁷ em 1643. Em 1644, STROZZI escreve o seguinte soneto por sua performance como Otavia:

No palco real ela forma sonoramente
 Seus acentos tristes, cantando sua queixa,
 E com tristeza fingiu o tempo, desperta
 Em nós luto autêntico, desejos vivos.¹⁰⁸
 (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

¹⁰⁷ Ópera com libreto de Francesco Busenello e música de Claudio Monteverdi, uma das primeiras óperas a usar eventos históricos e pessoas.

¹⁰⁸ *Nella Scena Real forma sonori, I mesti accenti suoi, canoro il pianto, E col finto languir ben desta in tanto, In noi verace duol, vivaci ardori.*



Fig. 15 – *Accademia degli Incogniti*. Frontispício de *Il Cannochiale per La finta pazza* (1641), Veneza.

Trata-se do volume especial publicado em sua honra em 1644, do *Incognito* Giulio Strozzi, *Le glorie della signora Anna Renzi*, (vide figura 16) e é dedicado a Filiberto Laurenzi, professor de Renzi.

Possui um grande número de poemas encomiásticos¹⁰⁹ de vários autores, muitos deles representados apenas por suas iniciais ou nomes de acadêmicos, mas identificáveis como *Incogniti*.¹¹⁰

¹⁰⁹ Que louva ou contém louvor.

¹¹⁰ *Accademia degli Incogniti*: Fundada em 1623, era uma sociedade de intelectuais, principalmente nobres, que aprenderam o livre pensar. Influenciou significativamente a vida cultural e política de meados do século 17, em Veneza.



Fig. 16 – Giulio Strozzi. *Le glorie della signora Anna Renzi romana* (1644), frontispício. Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Veneza.

Abre o volume, um ensaio elogioso de Strozzi, descrevendo ações de Renzi no palco; os movimentos de seu corpo, braços, rosto e voz, com a atenção de um diretor de cena. E STROZZI (1644) começa comentando sobre a paixão e a verossimilhança da sua atuação e dicção:

A ação que dá alma, espírito, e dá existência às coisas, deve ser regida pelos movimentos do corpo, por meio de gestos, pelo rosto e pela voz, ora elevando-o, ora baixando-o, tornando-se furioso e imediatamente tornando-se calmo novamente, às vezes falando apressadamente, outras lentamente. Move ora corpo em uma, ora em outra direção, atraindo os braços, e e estendendo-os, rindo e chorando, ora com pouco, ora com muita agitação das mãos. Signora Anna é dotada de expressão realista, de tal forma que suas respostas e discursos parecem não memorizados, mas nascidos no momento. Em suma, ela transforma-se completamente na pessoa que ela representa, e parece ora uma Thalia,¹¹¹ cheia de alegria na comédia, ora uma rica Melpomene¹¹² em majestosa tragédia¹¹³ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

¹¹¹ Thalia (/ θ ə l aɪ ə /; grego antigo: Θάλεια, Θαλία, "o alegre, o florescimento", do grego antigo: θάλλειν, thálllein; "para florescer, para ser verde") era a musa que presidia comédia e da poesia idílico. Neste contexto o seu nome significa "florescente", porque os elogios em suas canções florescem ao longo do tempo. Ela era a filha de Zeus e Mnemósine, a oitava-nascida das nove musas.

¹¹² Melpomene (/ m ɛ l p ɒ m i n i : / ;grego : Μελπομένη; "cantar" ou "o que é melodioso"), inicialmente, a musa de cantar, ela tornou-se então o musa da tragédia, como é mais conhecida agora.

Quanto às qualidades vocais, STROZZI revela sua experiência com cantores:¹¹⁴

Ela tem uma língua fluente, pronúncia suave, não afetada, nem rápida, plena, uma voz sonora, nem dura, nem rouca, nada que ofenda com sutileza excessiva; que surge a partir do temperamento do peito e garganta. Para uma boa voz, calorosa, é necessário expandir as passagens, e umidade suficiente para amaciá-la e torná-la suave.¹¹⁵ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

Quanto à sua técnica e seu profissionalismo, STROZZI descreve:

Ela tem passagem aprazível, um trinado vigoroso, duplo e reforçado, possibilitando suportar o peso de uma ópera, não menos que vinte e seis (26) vezes, repetindo todas as noites, sem perder sequer um quilate de sua voz teatral e mais perfeita¹¹⁶ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

STROZZI aproveita e considera a mente de Renzi e sua personalidade fora de cena:

Eu considero, à parte de seu aspecto, em sua máxima, para formar um espírito sublime são necessários: um grande intelecto, muita imaginação e boa memória, como se essas três coisas não fossem contraditórias e não se opusessem quando encontradas no mesmo indivíduo: Todos os dons da natureza generosa, que raramente sabe como unir essas três qualidades, como em uma república, ninguém

Seu nome foi derivado do verbo grego *melpo* ou significado *melpomai* "para comemorar com dança e música." Ela é muitas vezes representada com uma máscara trágica e usando o coturno, botas tradicionalmente usadas por atores trágicos. Muitas vezes, ela também detém uma faca em uma mão e a máscara trágica na outra.

Melpomene é a filha de Zeus e Mnemósine. Suas irmãs incluem Calliope (musa da poesia épica), Clio (musa da história), Euterpe (musa da poesia lírica), Terpsicore (musa da dança), Erato (musa da poesia erótica), Thalia (musa da comédia), Polímnia (musa de hinos) e Urânia (musa da astronomia).

¹¹³ *L'azione con quale si dà l'anima, lo spirito, e l'essere alle cose, deve esser governata dal movimento del corpo, dal gesto, dal volto, e dalla voce, hora innalzandola, hora abbassandola, sdegnandosi, & tornando subito a pacificarsi: una volta parlando in fretta, un'altra adagio, movendo il corpo hor a questa, hor a quella parte, raccogliendo le braccia, e distendendole, ridendo, e piangendo, hor con poca, hora con molta agitazione di mani. La nostra Signora Anna è dotata d'una espressione sì viva, che paiono le riposte, e i discorsi non appresi dalla memoria, ma anti all'hora. In somma ella si trasforma tutta nella persona che rappresenta, e sembra hora una Talia piena di comica allegrezza, hora una Melpomene ricca di Tragica Maestà.*

¹¹⁴ Giulio Strozzi era pai de Barbara Strozzi (1619 – 1677), que foi uma compositora e cantora barroca.

¹¹⁵ *Hà una lingua sciolta, una pronuncia suave, non affettata, non presta, una voce piena, sonora... il che nasce dal temperamento del petto, e della gola, per la qual buona voce si ricerca molto caldi, che allarghi le vie, e tanto húmido, che le intenerisca, e mollifichi.*

¹¹⁶ *Per questo ella hà il passaggio felice, e 'l trillo gagliardo, doppio, e rinforzato, ed è intervenuto à lei, che ben venti sei volte, con reggier tutto il peso d'un opera, l'hà replicata quasi una sera doppo l'altra, senza perder pur un caratto della sua teatrale, e perfettissima voce.*

segura a maioria. *Signora* Anna, de temperamento melancólico por natureza, é uma mulher de poucas palavras. Mas são apropriadas, sensatas e dignas as suas belas palavras, da recompensa de louvor¹¹⁷ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

Finalmente, sobre o estudo do comportamento humano e seu entendimento para retratar seus personagens STROZZI escreve:

Ela silenciosamente observa as ações dos outros, e quando ela é chamada para representá-los, ajudada por seu temperamento sanguíneo e bile, que a dispara (sem a qual o homem não pode realizar grandes feitos), mostra o espírito e o valor aprendido por estudo e observação. Dos céus, de onde era favorável o fornecimento de admirável e singular inteligência¹¹⁸ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

Todos os papéis de Anna Renzi foram feitos sob medida por libretistas e compositores cientes de suas habilidades. Ela vivenciou a reciprocidade na criação, quando a relação entre texto, música e desempenho teatral não podiam se separar entre si, marca indelével do início do gênero.

¹¹⁷ “Io hò considerato, oltre la fisionomia, che in lei non mentisce esser vero ancor quello, che per formar un ingegno sublime si ricerca, cioè grande intelletto, molta imaginativa, e bella memoria, come se non fussero queste tre cose contrarie, e non havessero nell'istesso sogetto alcuna naturale oppositione. Dono tutto della cortese natura, che sà, ma radevolte, unir questi tre habiti, quasi in republica, senza la maggioranza dell'uno, o dell'altro. La Signora Anna di temperamento malinconico per adustione hà nel discorso poche parole, mà quelle accorte, sensate, e degne per i suo' bei detti del premio della Lode.”

¹¹⁸ “Cosi ella vâ tacitamente osservando le azzioni altrui, e quando poi hà da rapresentarle, aiutata dal sangue, del quale ella è copiosissima, e dalla bile, che se le accende (senza la quale non possono gli huomini intraprender cose grandi) mostra lo spirito, e valor suo appreso con lo studio delle osservationi fatte: Onde ella hà havuto i Cieli molto propitij per renderla d'un ingegno sì riguardevole, e singolare.”

5. ANNA RENZI

Mulheres cantoras de ópera de Veneza

As mulheres cantoras e a ópera não seguiram caminhos evolutivos em igualdade. A autora Beth Glixon afirma que [...] a primeira sobrevivente da ópera, “Euridice” de Jacopo Peri, em 1600, deu destaque às mulheres no seu elenco. As mulheres tiveram uma tradição de atuarem publicamente como *prime* e *seconde donne* na *commedia dell'arte*, porém não foram sempre aceitas nos palcos da ópera (GLIXON, 1995).

Segundo GIACOBELLO (1997), a proibição papal que impedia as mulheres de aparecer nos palcos de Roma continuou até 1798, apesar de terem ocorrido exceções à regra ao longo do tempo. A doutrina da Igreja, em particular tal como expresso nas publicações do jesuíta Giovanni Domenico Ottonelli do século XVII, viu mulheres artistas como pondo em risco tanto a sua própria moralidade e a de seus espectadores masculinos.¹¹⁹

Beth GLIXON (1995) em seu livro “A vida privada das mulheres públicas: *Primadonnas* do século XVII”, cita que em algumas partes da Itália, no entanto, foram mais receptivas à idéia de mulheres na cena pública. Foi em Veneza, com a instituição da ópera pública em 1637, que as mulheres começaram a sua ascensão ao status de *prima donna*. A primeira companhia, dirigida por Francesco Manelli e Benedetto Ferrari, contou com a esposa de Roman Manelli, Maddalena.¹²⁰ ROSAND (1991) escreve que várias outras mulheres romanas seguiram naqueles primeiros anos: Felicita Uga, Anna de Valerio, e Giulia Saus Paoletti. SARTORI (1968) afirma que, por alguma razão, naquele tempo as melhores cantoras eram provenientes ou haviam sido treinadas em Roma; por não poderem cantar no palco lá, elas fizeram o seu caminho para o norte. A mais célebre, pelo menos por escritos da época, foi Anna Renzi, que veio de Roma, em 1640, com cerca de dezoito anos de

¹¹⁹ A doutrina da Igreja argumentou contra mulheres artistas em geral, mas também contra as mulheres cantando no palco, durante o século XVII. Esses pontos de vista foram talvez mais expressos publicamente através dos escritos do jesuíta Giovanni Domenico Ottonelli. Giacobello, Sebastiano. “Giovanni Domenico Ottonelli sulle donne cantatrici,” *Studi musicali* 26 (1997): 297-311.

¹²⁰ Luisanna Stefani, Francesco Manelli (1595-1677) (Tivoli: Assessorato ala Cultura, Quaderno n, 4, 1985.

idade, para estrear a ópera *La finta pazza* de Francesco Saccati (SARTORI, 1968, pp. 430-452).

Anna Renzi, segundo GLIXON (1995), cantou em pelo menos três dos teatros de Veneza: O Novissimo. SS. Giovanni e Paolo, e Sant'Apollinare. Renzi, como seus colegas do sexo masculino, teve uma longa carreira no palco. A prova documental sobre Renzi fornece a mais antiga base para o estudo da vida de uma cantora de ópera profissional.

Anna Renzi e seus personagens

Surgiu de uma das arcadas a suave *Signora* Anna representando Deidâmia, de outros dos antigos dita Hipodamia,¹²¹ filha do rei de Skyros, e com esta, o desejado Aquiles da Grécia. O penteado bizarro, o manto de tecido dourado e branco, aumentaram de modo a beleza natural dela, que uma vez, desde a passagem da audiência, foi mirada e ouvida com grande atenção, inclinando cada um, pela boca e rosto, e por seus gestos. (*Cannochiale per La finta pazza*, 1644, p.22. Tradução nossa).¹²²

Nascida em Roma, Anna Renzi fez sua estréia em 1640 no Palazzo Pallavicini-Rospigliosi do embaixador francês, na presença do cardeal Richelieu, como Lucinda na ópera *Il Favorito del principe* – a música foi perdida (MURATA, p.96). Esta foi escrita por Ottaviano Castelli e o jovem compositor Filiberto Laurenzi, que continuou na função como seu professor e/ou acompanhante em anos posteriores (GLIXON, p.514). Em 1641, ela fez sua estréia veneziana como Deidâmia, o papel-título de *La finta pazza* (A falsa louca) por Giulio Strozzi e Francesco Saccati, que inaugurou o Teatro Novissimo. Os cenários foram concebidos pelo célebre cenógrafo, Giacomo Torelli. Em 1642, ela criou Archimene (provavelmente dobrando como Venere), em *Il Bellerofonte* (música perdida) escrita por Vincenzo Nolfi e Saccati no Teatro Novissimo, e no mesmo ano, Orazio Tarditi dedicou uma

¹²¹ Na mitologia grega, Hipodamia (/ , h i p ə d ə m a i ə . / ; grego: Ἴπποδάμεια, de hipopótamos ἵππος "cavalo" e damazein δαμάζειν "domesticar", também conhecida como Deidamia (/ , d a i d ə ' m a i . ə / ; Δηιδάμεια), (PLUTARCO, Vidas paralelas: Teseu, 30-3).

¹²² *Comparve fuori d'uno di quei portici la gentilissima Signor'Anna rappresentante Deidamia, da altri degli antichi detta Hippodamia, figlia del Rè di Sciro, e con esta il desiderato da'Greci Achille. La conciatura del capo bizzarra, la veste di tela d'oro e bianca, aumentotono in modo la bellezza naturale di lei, che fù da gli ascoltanti, e mirata, & udita com somma attentione pendendo ciascheduno, e dalla boca, e dal volto, e da i suoi gesti.*

coleção de *canzonette*¹²³ para ela, o que testemunha a sua fama de *primadonna* (SCHNEIDER, 2012, pp.249-291). Em 1643, ela atuou em dois papéis no Teatro SS. Giovanni e Paolo: Aretusa, o papel-título de *La finta savia* (A pretensa sábia) – a música sobreviveu em fragmentos – escrita por Giulio Strozzi e Filippo Laurenzi e Ottavia em *L'incoronazione di Poppea* por Giovanni Francesco Busenello e Claudio Monteverdi. É provável que tenha executado as personagens de *La virtù* (personagem alegórico no prólogo) e Drusilla (SCHNEIDER, 2012, p.270). Em 1644, ela voltou para o Teatro Novíssimo, criando o papel-título da ópera *La Deidamia* (música perdida), escrita por Herrico Scipione e um compositor desconhecido – possivelmente Filiberto Laurenzi (GLIXON, 1995, p.514). Em 1645, ela cantou em *Ercole em Lidia* (música perdida) escrita por Maiolino Bisaccioni e Giovanni Rovetta no mesmo teatro, provavelmente os papéis de Giunone e Fillide (SCHNEIDER, p.269).

Após o fechamento do Teatro Novíssimo, Anna Renzi, que era até agora a cantora mais famosa e mais bem paga da época (GLIXON & GLIXON, 2006, p.202), voltou-se para o Teatro SS. Giovanni e Paolo. Em 1646, ela provavelmente cantou uma reprise da ópera *L'Incoronazione di Poppea*, neste mesmo teatro (WHENHAM, 2004, p. 281). Em 1648, ela criou o papel-título em *La Torilda* (música perdida) escrita por Pietro Paolo Bissari e um compositor desconhecido – possivelmente Francesco Cavalli – e, provavelmente tenha atuado também como *Villanella*. Em 1649, ela protagonizou na ópera *Argiope* (música perdida), escrita por Giovanni Battista Fusconi e Alessandro Leardini. Em 1650, ela cantou em *La Deidamia* em Florença, e em 1652, ela pode ter atuado como Cleópatra (provavelmente dobrando a personagem “Venere”, no prólogo) no *Il Cesare amante* (música perdida) por Dario Varotari “o jovem”¹²⁴ e Antonio Cesti no Teatro SS. Giovanni e Paolo (SCHNEIDER, p.269). Em 1653, ela parece ter cantado em *La Torilda* e *Il Cesare amante* em Gênova (GLIXON, p.518) e em 1654 ela cantou em uma reprise da ópera, já renomeada *La Cleopatra*¹²⁵ – talvez em

¹²³ Canzonette amorose : a doi, e tre, voci : per cantar' sopra il glavicembalo, ò tiorba (HORSTMANN, 2005, p. 308).

¹²⁴ Italiano, foi pintor, gravador e poeta do período barroco. Ficou conhecido como Dario Varotari, o jovem, pois era neto de Dario Varotari, *Il vecchio* (o velho).

¹²⁵ A ópera *Il cesare amante*, de Dario Varotari “o jovem” e Antonio Cesti.

sua honra, (SCHNEIDER, p.269) no teatro da corte em Innsbruck. Em 1655, ela retornou a Veneza, criando o papel-título (provavelmente dobrando como Giunone) em *L'Eupatra* (música perdida), escrita por Giovanni Faustini e Pietro Andrea Ziani, no Teatro Sant'Apollinare (SCHNEIDER, pp. 269-70). Neste mesmo ano, ela criou o papel de Dorisbe em *L'Argia*, escrita por Giovanni Filippo Apolloni e Antonio Cesti¹²⁶ em Innsbruck: uma ópera encomendada por Carlos Ferdinando, o arquiduque da Áustria, em comemoração a conversão ao catolicismo de Cristina, Rainha da Suécia, que ficou muito satisfeita com o desempenho do Renzi (OSTHOFF, 1958, p.137). Em 1657, Renzi se despediu do palco como Damira – provavelmente dobrando como Giunone no prólogo (SCHNEIDER, p.270) em *Le fortuna di Rodope e Damira* por Aurelio Aureli e Ziani no Teatro Sant'Apollinare. A última referência conhecida, sobre Renzi, é de 1660 (GLIXON, p.519).

Anna Renzi, intérprete

Os compositores tendiam a fazer uso de toda a extensão da voz de Anna Renzi, [que a partir das fontes musicais] do Do3¹²⁷ a um Sib4.¹²⁸ SCHNEIDER (2012) continua, dizendo que os quatro papéis sobreviventes em ambientes não Monteverdianos – escritos por Saccati, Laurenzi, Cesti e Ziani – são caracterizados por fortes contrastes dramáticos, emocionais e estilísticos, provavelmente concebidos para mostrar o seu sobrenatural comando de meios vocais e expressivos. A maioria dos treze papéis principais, que ela cantou, e que provavelmente foram todos escritos com seus dons especiais em mente, apresentam justaposições de cenas violentas e humores cômicos e trágicos, e que muitas vezes envolvem disfarces (em *La Deidamia* uma princesa que se lamenta e se disfarça como um jovem encantador; em *Argiope*, *L'Eupatra* e *Le fortuna di Rodope e Damira* – uma princesa planejando ou rainha que se disfarça como uma pastora ingênua – ou outras formas de fraude, como a simplicidade fingida em *Il Favorito del principe* e *Il Bellerofonte*; a loucura fingida – em *La finta pazza*, *L'Eupatra* e *Le fortuna di*

¹²⁶ Marc'Antonio Cesti foi um compositor italiano da época barroca. Era cantor (tenor) e organista (BURROWS, 2005).

¹²⁷ Para se ter uma relação; é o dó central de um teclado de piano – comumente chamado de dó da chave.

¹²⁸ Si4 em relação ao dó3 tem uma diferença de 1 oitava e uma sétima.

Rodope e Damira; piedade fingida, em *La finta savia* ou amorosidade fingida, em *L'Argia* (SCHNEIDER, pp. 276-280).

Schneider argumenta que Renzi dificilmente poderia ter ficado satisfeita em cantar apenas o papel de Otavia em *L'Incoronazione di Poppea*, que é metade do tamanho de qualquer outro papel escrito para ela, não tem qualquer indício de comédia, é uniforme dramática e emocionalmente. É definido exclusivamente como recitativo, e explorou principalmente a faixa mais baixa de sua voz (tessitura mais grave), e, portanto, ele sugere que Otavia e Drusilla podem ter sido escritas para ela como uma virtuosa troca rápida de partes¹²⁹ – personagens (SCHNEIDER, 2012, pp. 249-53).

Situação Sócio-econômica

De acordo com ROSAND (1990), Anna Renzi tomou para si um estilo de existência norte-italiana – as cantoras da época compartilharam suas casas com membros femininos da família, incluindo as irmãs, mães e avós.¹³⁰ Renzi viveu em Veneza por dezenove anos, nas décadas de 1640 e 1650, ausentando-se de tempos em tempos a fim de aparecer nas óperas em outros lugares.¹³¹ Durante esses anos, ela nunca se casou (apesar de ter uma vez ter entrado em um acordo para fazê-lo, com Ruberto Sabbatini¹³² (GLIXON, 1995, pp. 515-516), de modo que ela fez seu caminho como uma mulher independente. Renzi poderia contar com o apoio em Veneza de seus mentores musicais, Filiberto Laurenzi e Francesco Saccati, mas a cantora parece ter rapidamente estabelecido uma ampla rede de contatos que a ajudaram-na de diferentes maneiras para ela negociar seus passos ao longo da carreira profissional e necessidades financeiras de sua vida.

Emerson em seu livro *Five Centuries of Women Singers* escreve que Renzi continuou a se apresentar durante a próxima década e foi bem sucedida, o suficiente para que ela pudesse dar ao luxo de ser generosa em emprestar dinheiro aos colegas, aparentemente isento de juros (EMERSON, 2005, p. 46).

¹²⁹ Schneider utilizou o termo em inglês: *quick-change part*.

¹³⁰ Vide Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV).

¹³¹ Innsbruck e Gênova. Veja o testemunho em ASPV, Examinum matrimoniorum, b. 65, f. 589, 24 de novembro 1662.

¹³² Foi achado pela autora também a variação escrita – Roberto Sabbatini.

GLIXON (1995) escreve que um certo número de homens ao seu lado [de Renzi] foram venezianos, nobres [como Alvise Michiel] e cidadãos¹³³ – classe logo abaixo dos nobres; um homem que fazia parte de sua *household*,¹³⁴ era um alfaiate¹³⁵ romano que havia criado seus vestidos anos antes em Roma. Na ocasião, alguns cantores – especificamente Giacinto Zucchi¹³⁶ e o romano Francesco Manetti – vieram em seu auxílio¹³⁷ também (GLIXON, 1995, p. 517-519).

De acordo com CARROZZO (1999), o item mais visível do orçamento das produções de ópera da época: um bom cantor poderia ganhar de o dobro a dez vezes mais do que o compositor, e até cem vezes em comparação com os instrumentistas (CARROZZO, 1999, p. 68). Com a ópera empresarial, as companhias [de ópera] arcavam com os enormes custos, assim, na época houve a tradição do “pieggio”, que era a garantia de recebimento dos cachês, dada pelos empresários para as estrelas da ópera e o aluguel dos teatros. Vamos ver a evidência de pieggi [garantias] particularmente no caso do Teatro Novíssimo, onde Giovanni Penachin garantiu o aluguel inicial do teatro, e Josef Camis garantiu o alto salário da diva, Anna Renzi, em 1643/44 (GLIXON & GLIXON, 2006, p.16).

A publicidade em torno de Anna Renzi pode representar um caso especial, uma campanha da parte dos *Incogniti*, mas a adoração à cantora, implícita em *Le glorie della Signora Anna Renzi* de Giulio Strozzi, atingiu proporções exageradas quando, geralmente propagandas contendo poemas comemorativos, foram literalmente derramados sobre a *prima donna* em chamadas ao palco. Este procedimento é vividamente descrito pelo diplomata parisiense Saint-Disdier, um observador atento da sociedade veneziana:

Os partidários dessas cantoras admiráveis têm quantidades de sonetos impressos em sua honra, e durante os aplausos, que esses

¹³³ Em italiano, a expressão utilizada é *cittadini*.

¹³⁴ Grupo ou família, constituídos por pessoas que vivem na mesma habitação e compartilham refeições ou salas de estar (HAVILAND, 2003).

¹³⁵ Giera atuou como testemunha de Renzi em uma série de documentos notariais, e ele parece ter formado parte de sua família por um tempo; no entanto, ele provavelmente se mudou para Veneza alguns anos antes dela.

¹³⁶ Baixo-profundo, atuou junto com Anna Renzi em algumas óperas: Foi o primeiro “Seneca” em *L’Incoronazione di Poppea* (SCHNEIDER, 2012, pp. 259-69); e como Creonte, na Ópera *Le fortuna di Rodope e Damira* (GLIXON, 2005)

¹³⁷ Muitas das fontes disponíveis, tais como testamentos, documentos notariais e contratos legais, as testemunhas eram requeridas em serem do sexo masculino (GLIXON, 2005, p. 518).

cantores inspiram, eles (os espectadores) derramam milhares deles das alturas do paraíso, enchendo os camarotes e platéia (ROSAND, 1990).

Legado

SARTORI (1968) escreve que Giovanni Faustini¹³⁸ lamentou a influência excessiva dos cantores no início de sua carreira – em seu segundo libreto, *Egisto*, de 1643. Embora Ferrari¹³⁹ não tenha indicado precisamente os tipos de mudanças que seus cantores queriam, além da adição e corte de passagens sem nome, Faustini foi bastante específico. Ele teve que adicionar uma cena da loucura para sua protagonista. No seu caso, os motivos eram claros: *La finta pazza*, o “hit” da ópera de 1641, tinha feito cenas de loucura, e a rigor, qualquer trabalho que quisesse competir com esta, teria de incluí-la. A elevação da cena da loucura foi de tamanha importância no início da década de 1640, em grande medida devido à protagonista da cena de loucura original, Anna Renzi, a cantora, que foi apropriadamente chamada de a primeira diva do palco da ópera italiana. John Evelyn¹⁴⁰ em sua ida para Veneza em 1643, cita Anna Renzi como intérprete:

Mas o melhor do carnaval foi a atividade, tanto o teatro e a música, da *commedia dell'arte* à ópera, do ensaio na rua para uma performance de concerto. A Coroação de *Poppea*, de Monteverdi foi realizada naquele ano, possivelmente, uma das “três nobres óperas” que ele ouviu, também uma récita da incomparável Anna Renzi, cantando com ela um eunuco e acompanhados por um cravista (EVELYN, 1643 *apud* DARLEY, 2006, p.62. Tradução nossa).

De acordo com EMERSON (2005, p.47), Anna Renzi criou em sua carreira o protótipo da *prima donna* da ópera: papéis foram criados para ela pelos mais consagrados compositores de seu tempo, ela foi a primeira a criar um tipo (a louca, fingida ou real) que foi único para a ópera e ela, sem dúvida, foi modelo de uma atriz-cantora e uma cantora-atriz e era extraordinariamente

¹³⁸ Giovanni Faustini (1619-1651) foi o único autor de sua geração que confessou abertamente e orgulhosamente ser um escritor profissional de libretos. Fonte: ROSAND, 1990, p. 169.

¹³⁹ Benedetto Ferrari, compositor italiano, principalmente de ópera, libretista e teorbista. Sua ópera *Andrômeda*, com música de Francesco Manelli, foi a primeira ópera veneziana produzida em teatro público.

¹⁴⁰ Os diários ou memórias de John Evelyn (1620-1706), lançam uma luz considerável sobre a arte, cultura e política da época (DARLEY, 2006).

eficaz dramaticamente em sua interpretação de emoções e de personagens. Anna Renzi foi talvez, a primeira a combinar um excelente virtuosismo técnico-vocal com a habilidade histriônica. Ela exemplifica o impacto da cantora além dos limites de um único trabalho, um impacto que se estendeu para o estabelecimento de uma convenção e, em última instância, para o desenvolvimento da própria ópera.

5.1. O canto de Anna Renzi em contexto

A performance histórica [...] é essencialmente uma atitude mental, mais do que um conjunto de técnicas aplicadas a um corpo arbitrariamente delimitado de música antiga” (KERMAN, 1987, p. 295), assim Joseph Kerman escreveu sobre a posição que devemos assumir quando procuramos interpretar uma música que não é da nossa época, contemporânea a nós. E já que falamos em representação ou performance na ópera veneziana – que é o drama cantado – é importante conhecer o que Aristóteles escreveu sobre a voz, já que o texto era baseado em sua Poética: “voz é o impacto do ar respirado na chamada traquéia e é causada pela alma em três partes do corpo” (ARISTOTELES *apud* VELOSO, 2001, p.146).

O madrigalista Luzzasco Luzzaschi, ainda afirma a soberania do texto (poesia) sobre a música:

A poesia era irmã gêmea da música, mas esta devia ser-lhe subordinada, pois uma vez que a poesia foi a primeira a nascer, a música a venera e honra como se fosse sua senhora, numa extensão tal que a música, tendo-se tornado virtualmente uma sombra da poesia, não ousa mover seu pé se sua senhora não a tiver precedido. Então, se o poeta eleva sua voz, a música sobe seu tom; ela chora se o verso chora, ri se ele ri, se corre, se pára, implora, nega, grita, emudece, vive, morre, todos esses afetos e efeitos são tão vividamente expressos pela música que o que se deveria chamar propriamente de semelhança parece quase competição ¹⁴¹ (LUZZASCHI *apud* CARTER, 2005, pp. 9-10. Tradução nossa).

¹⁴¹ *Mà come à nascere fù prima la Poesia, così la Musica lei (come sua donna) riverisce, & honora. In tanto, che quasi ombra di lei divenuta, la di mover il piè non ardisce, dove la sua maggiore non la preceda. Onde ne sciegue, che se il Poeta inalza lo stile, solleva eziandro il Musico il tuono. Piange, se il verso piange, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti, & effetti così vivamente da lui vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rasomiglianza dè dirsi.*

Evidências sobre estilos antigos de tocar ou cantar quase nunca é completa. Enquanto nós temos que depender, substancialmente, da nossa resposta intuitiva para as implicações expressivas da música antiga, o nosso propósito em educar a nós mesmos como músicos é para nos permitir tocar instintivamente e nos expressarmos dentro de um determinado contexto estilístico. Collin Lawson adverte que devemos sempre estar atentos aos perigos de permitir que – as nossas tentativas de – interpretação estilística do século XVII possam ser regidas por muitas regras e ser condicionada pelos estilos e gostos dos anos seguintes; mas em nossos esforços de nos expressarmos dentro de um estilo, é preciso sintonizar nossa imaginação, tanto quanto possível, ao gosto do período da música. Em última análise, embora a intuição é um dos atributos mais importantes de um músico, não é substituto para o conhecimento; e pesquisa histórica tem um papel extremamente importante na execução no processo da performance (LAWSON, 2012, p.41).

Estilo

O termo "estilo" tem várias conotações na música. Ele pode ser aplicado a uma obra ou compositores; para gêneros de composição; aos meios de comunicação; de métodos de composição; para o desempenho em uma determinada cidade ou área geográfica; para períodos históricos; ou ainda à exigência técnica. Mais especificamente, pode referir-se para à interpretação de peças componentes de um trabalho, como ritmo, tempo, harmonia ou ornamentação. Em um mundo atual que está se tornando cada vez mais internacional e com perspectivas mais homogêneas no estudo e execução de música, estilos distintos estão desaparecendo. Mas a diversidade de expressões idiomáticas prevalentes durante o período em discussão – o barroco – condicionado em grande parte por convenções nacionais ou regionais e de gosto individual, deve ser assimilado por artistas na formulação de suas interpretações históricas (BUTLER, 2006).

O conceito de estilo nacional preocupa-se não só com as formas em que os compositores escreveram suas músicas, influenciadas por considerações tais como: tradição, função, contexto social e até mesmo a linguagem, mas

também o seu desempenho; que também se estende a aspectos da construção do instrumento e o som ideal. A representação e excitação das emoções na música, promovidas na Itália por volta do início do século XVII, eram bastante contrárias à prática anterior, envolvendo a expressão emocional do modelo do discurso: resultou na música em segundo lugar em relação ao drama da ópera. Collin Lawson descreve a maneira italiana de cantar:

A maneira italiana de cantar é profunda e artística; ao mesmo tempo emocionante e provoca admiração; estimula o intelecto musical; é agradável, charmosa, expressiva, rica em sabor e em expressão, e transporta os ouvintes de uma maneira agradável de uma paixão para outra¹⁴² (LAWSON, 2012, p.43. Tradução nossa).

Confirmando a afirmação acima, Sanford cita Mersenne, comparando o estilo de cantar italiano ao canto francês da mesma época. Marin Mersenne escreveu em sua obra *L'harmonie universelle*:

Quanto aos italianos, em seus recitativos pode-se observar muitas coisas das quais os nossos [recitativos] são carentes, porque eles representam o máximo que podem as paixões e afetos da alma e do espírito, como por exemplo, raiva, fúria, desprezo, ira, as fragilidades do coração, e muitas outras paixões, com uma violência tão estranha que se poderia quase dizer que eles são tocados pelas mesmas emoções que estão representando na música; Considerando que o nosso francês é apreciado por agradar o ouvido, e tem uma doçura perpétua em sua música, que os priva de energia¹⁴³ (MERSENNE, 1636 *apud* SANFORD, 2012, p.3. Tradução nossa).

Embora possa se supor que a voz humana não mudou ao longo dos séculos, muitos dos elementos do desempenho vocal do século XVII diferem consideravelmente da prática moderna do canto. Não houve um único método de canto da música do século XVII: em verdade, havia várias escolas nacionais distintas, as quais evoluíram ao curso do século. Embora a escola

¹⁴² *The Italian manner of singing is profound and artful; it at once moves and excites admiration; it stimulates the musical intellect; it is pleasing, charming, expressive, rich in taste and expression, and transports the listeners in an agreeable manner from one passion to another.*

¹⁴³ *Mais nos Chantres s'imaginent que les exclamations & les accents dont les Italiens usent en Chantant, tiennent trop de la Tragedie, ou de la Comedie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon & d'excellent, car il est aisé de temperer les exclamations & de les accommoder à la douceur Françoisise, afin d'ajouter ce qu'ils ont de plus pathétique à la beauté, à la netteté, & à l'adoucissement des cadences, que nos Musiciens font avec bonne grace, lors qu'ayant une bonne voix ils ont appris la methode de bien chanter des bons Maistres.*

italiana de canto fosse a mais influente fora de suas fronteiras, muito menos material original dos italianos sobreviveu. Na leitura das fontes surge inevitavelmente, confusão sobre terminologia, repertórios e regiões em que cada uma é aplicada. A seguir, veremos um pouco da escola de canto italiana.

Itália

Durante os anos 1580 e 1590, o cantar florido na Itália atingiu um apogeu com cantores que se destacaram no estilo *gorgia* de ornamentações. Dentre estes cantores incluíam-se mulheres, meninos, castrados, vozes naturais masculinas – agudas e graves, e falsetistas. O termo *gorgia* (= garganta) identificou o *locus* dessa técnica, envolvendo uma coordenação neuromuscular complexa da glote,¹⁴⁴ que rapidamente abre e fecha durante a mudança de tom ou reiterando um único tom, uma ação que é aparentemente inata à voz humana.¹⁴⁵ A ação da glote pode ser mais pesada ou mais suave, dependendo do grau de clareza e da expressão emocional desejada. (SHERMAN *apud* SANFORD, p. 25). Em 1639, André Maugars observou que os italianos "executam suas passagens com mais aspereza, mas hoje eles estão começando a corrigir isso" (MAUGARS *apud* MACCLINTOCK, 1994, p.122), a articulação da garganta funciona melhor quando o trato vocal está relaxado e não há pressão aérea excessiva [durante a expiração = fonação].

Lodovico Zacconi¹⁴⁶ descreveu os cantores *gorgia* da seguinte forma:

Estas pessoas, que têm rapidez e capacidade de entregar uma quantidade de notas em ritmo com tal velocidade, reforçam e tornam lindas as canções, e quem não canta como estes cantores, dá pouco prazer ao seu ouvinte, e poucos destes cantores são estimados. Esta maneira de cantar e estes ornamentos são chamados comumente pelo povo como *gorgia*; esta forma, nada mais é do que uma agregação ou uma coleção de muitas colcheias e semicolcheias reunidas em um único compasso. E é tão natural que, por causa da velocidade em que tantas notas são comprimidas,

¹⁴⁴ Glote é um estrutura anatômica localizada na porção final na laringe com a função de saída e entrada de ar para os brônquios e pulmões, ajuda também na função fonatória uma vez que a prega vocal e vestibular localizam-se dentro dela. Portanto, a glote consiste em um par de pregas de túnica mucosa, as pregas vocais da laringe. É semelhante à uma "tampa" que se fecha para a passagem de comida e se abre para a passagem do ar. É o aparelho fonador propriamente dito (TORTORA, Gerard, 1940).

¹⁴⁵ O primeiro autor a identificar o *locus* desta técnica foi Maffei, em *Discorso*, 1562, p. 30.

¹⁴⁶ Lodovico Zacconi, teórico italiano, escreveu *PRATTICA DI MVSICA*, para o ensino de composição e os meios de cantar as mesmas composições, de 1596. Está dividida em quatro livros.

é muito melhor aprender ouvindo, do que por exemplos escritos¹⁴⁷
(ZACCONI *apud* KITE-POWELL, 2012, p.6. Tradução nossa).

Na Itália, a técnica de articulação da garganta (*gorgia*) foi muitas vezes referida como *dispositione*. Há ampla evidência de que ela foi transferida com o advento da monodia e o novo estilo de cantar mais declamatório, apesar das mudanças no estilo de ornamentação e técnica vocal. Encontramos ornamentos, tais como a *ribattuta di gola* (rebatimento da garganta), como um exemplo, cujo nome sugere a sua técnica de execução. Giulio Caccini descreveu o *trillo*, em repercussão de uma nota, como um "rebatimento da garganta": "Se começa com a primeira semínima e rebate-se cada nota com a garganta"¹⁴⁸ (CACCINI, 1601, prefácio. Tradução nossa).

Aprender um ornamento repercussivo foi reconhecido como uma boa maneira de dominar a articulação da garganta. Giulio Caccini observou que o *trillo* e *gruppo* são "um passo necessário a muitas coisas" (CACCINI *apud* STRUNK, p.25). É neste contexto que devemos entender a observação de Zacconi que "o *tremolo*, ou seja, a voz trêmula, é a verdadeira porta para entrar nas passagens [passaggi] e para se tornar proficientes no *gorgia*"¹⁴⁹ (ZACCONI *apud* MACCLINTOCK, 1994, p. 73). Igualando o *tremolo* de Zacconi com o vibrato com flutuação de tom,¹⁵⁰ como alguns estudiosos têm feito, contradiz a natureza da técnica da articulação da garganta. SANFORD (2012, p.6) entende sua referência para o movimento contínuo da voz, para se referir à rápida abertura e fechamento da glote, na qual o *trillo* é feito continuamente em uma nota. Aprendemos que esta ação da glote é

¹⁴⁷ *Questi tali che hanno tanta prontezza, & possanza di pronuntiar a tempo tanta quantità di figure con quella velocità pronuntiate: hanno fatto, & fanno sì vaghe le cantilene; che chi hora non le canta come loro a gli ascoltanti da poca sodisfattione, & poco da cantori vien stimato. Questo modo di cantare, & queste vaghezze dal Volgo communemente vien chiamata gorgia: la qual poi non è altro che un aggregato, & colletione di molte Chrome, & Semichrome sotto qual si voglia particella di tempo colligate: Et è di tal natura, che per la velocità in che si restringono tante figure; molto meglio si' impara con l'udito che con gli'esempi. These persons, who have such quickness and ability to deliver a quantity of figures in tempo with such velocity, have so enhanced and made beautiful the songs that now whosoever does not sing like those singers gives little pleasure to his hearer, and few of such singers are held in esteem. This manner of singing, and these ornaments are called by the common people gorgia; this is nothing other than an aggregation or collection of many eights and sixteenths gathered in any one measure. And it is of such nature that, because of the velocity into which so many notes are compressed, it is much better to learn by hearing it than by written examples.*

¹⁴⁸ *Cioè il cominciarsi dalla prima seminima, e ribattere ciascuna nota con la gola.*

¹⁴⁹ *Che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, & di impataonirse [sic] dele gorgie.*

¹⁵⁰ O termo utilizado por SANFORD em inglês foi *pitch-fluctuation vibrato*.

independente da mudança de afinação, e é extremamente útil como um primeiro passo, antes de avançar para *passaggi* e outros ornamentos que envolvam rápidas mudanças de tom. Como Zacconi diz, na verdade, "facilita maravilhosamente a realização de *passaggi*." É impossível utilizar a articulação da garganta e o contínuo vibrato simultaneamente, porque os dois mecanismos vocais estão em conflitos laríngeos,¹⁵¹ um com o outro. GABLE (Observations, p.94) sugere que os comentários de Zacconi se referem claramente ao estilo *gorgia*, e é altamente improvável que o seu *tremolo* signifique vibrato de flutuação do tom ou intenso vibrato.¹⁵²

A decisão de usar a técnica da articulação de garganta tem uma relação direta com outras decisões estilísticas para além da questão do vibrato. Por causa da velocidade neuromuscular inata envolvidos, a escolha técnica da articulação da garganta está diretamente ligada a decisões referentes ao ritmo. Dada a faixa fisiológica bastante estreita de velocidades possíveis, podemos medir o alcance rítmico para as peças utilizando *passaggi* com articulação da garganta com razoável precisão.¹⁵³

Estes *tremolo*, *passaggi* e outros floreios que Caccini enumerou, permaneceram como habilidades cruciais para qualquer virtuose ao longo do século XVII, como a descrição de Giulio Strozzi sobre a técnica vocal que Anna Renzi demonstra:

Ela tem passagem aprazível, um trinado vigoroso, duplo e reforçado, possibilitando suportar o peso de uma ópera, não menos que vinte e seis (26) vezes, repetindo todas as noites, sem perder sequer um quilate de sua voz teatral e mais perfeita¹⁵⁴ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa).

O estilo declamatório de cantar desenvolvido por cantores e compositores como Jacopo Peri e Giulio Caccini, apoiou-se na imitação da fala (o discurso) para sua representação em música. Pode-se inferir que a técnica utilizada para esta execução neste envolvia uma configuração laríngea

¹⁵¹ A laringe é um órgão do aparelho respiratório que se estende da língua à traqueia.

¹⁵² O vibrato intenso é produzido com um mecanismo vocal diferente do *trillo*, de modo que o primeiro não conduziria diretamente para o último (KURTZMAN, Monteverdi Vespers, p. 388).

¹⁵³ Por exemplo, uma escolha em usar a articulação de garganta para *passaggi* com valores de notas transcritas como semicolcheias modernas, uma norma rítmica seria de uma semínima com metrônomo desde 104/106 ou mais lento terminando em semínima em metrônomo 122/124 até mais rápido.

¹⁵⁴ A citação e sua tradução se encontram no capítulo 4.3, p. 63.

conhecida hoje como "modo da fala", em que a laringe está em posição neutra, com um trato vocal descontraído e sem o apoio de músculos extrínsecos.¹⁵⁵ O modo de discurso teria facilmente acomodado o uso contínuo da articulação de garganta. O que foi novo, em comparação com a prática do Renascimento, foi o papel (e estilo) de ornamentação em expressar o texto e o uso de maior flexibilidade no fluxo da respiração para refletir a crescente exploração da qualidade natural da língua italiana. Este fluxo flexível da respiração teria de subir e descer com a acentuação do texto (SANFORD, 2012, p.7).

O aumento do interesse na natureza qualitativa do italiano está ligada ao desenvolvimento do *stile rappresentativo*. Os ritmos musicais evoluíram a partir das características rítmicas associadas a diferentes comprimentos de linha poética e pés poéticos¹⁵⁶. Cantores foram altamente sensíveis às diferentes dinâmicas/tensões para o *verso piano*, *verso tronco* e *verso sdrucchiolo*.¹⁵⁷ Definiu-se três níveis de fala no *stile recitativo*: narrativa, recitativo expressivo, e recitativo especial (um estilo entre os outros dois), cada qual obteve diferenças sutis características no estilo de fala, estilo de composição e maneira de cantar.

Consistente com a extensão da fala para o canto, foi relativamente estreito o limite vocal de grande parte da música no novo estilo nas primeiras décadas do século XVII, e da preferência para o registro "natural" ao invés do registro de falsete. Caccini foi bastante explícito: "A partir de uma pretensa¹⁵⁸ voz (falsete), não pode vir uma forma nobre de cantar, que somente procede de uma voz natural"¹⁵⁹(CACCINI *apud* STRUNK, 1950, p.62).

A maioria dos escritores do século XVII discutem apenas dois registros, natural ou falsete; Zacconi, no entanto, discute três: *voce di testa*,¹⁶⁰ *voce di*

¹⁵⁵ Os músculos extrínsecos movem a laringe como uma unidade, fazendo-a ascender, descender ou ocupar uma posição mais anterior, a deglutição ou a fonação.

¹⁵⁶ O pé é a unidade rítmica do poema. Na antiguidade, o poeta recitava seus poemas acompanhado de lira ou marcando o ritmo com o pé, de onde lhe veio o nome. O pé compõe-se de duas ou mais sílabas.

¹⁵⁷ O *verso tronco* termina com uma palavra oxítone (acento na última sílaba), o *verso piano* termina com uma palavra paroxítone (acento na penúltima sílaba) e o *verso sdrucchiolo* com palavra proparoxítone (acento na antepenúltima sílaba).

¹⁵⁸ A autora utilizou o termo pretensa voz, Caccini utilizou o termo *voce finta* = voz fingida.

¹⁵⁹ *Ma dalle voce finta non può nascere nobilità di buon canto: che nascer à da una voce naturale comoda per tuta le corde.*

¹⁶⁰ Voz de cabeça: utiliza as cavidades de ressonância da face (seios nasais), voz de peito, utiliza a ressonância mais baixa, do peito. E a voz obtusa, utiliza a ressonância mista, dos dois anteriores.

petto, e uma mistura dos dois, chamado *voce obtuse*. De primordial importância ao início do século XVII, para os italianos, foi a distinção entre o registro natural e o falsete (ZACCONI *apud* SANFORD, 2012, p.8).

Outro aspecto do novo estilo de cantar italiano envolveu maior atenção às sutis nuances de dinâmica e coloridos da voz para expressar o texto. A nova corrente de ar flexível (respiração) facilitou a uma maior utilização de dinâmica, especialmente em ornamentos, tais como: a *messa di voce*¹⁶¹ (um crescendo gradual e diminuendo) e *esclamazione* (o inverso). O crescendo não era necessariamente correlacionado ao vibrato com flutuação de tom, como é frequentemente o caso, hoje em dia. Na ausência de indicações de dinâmica na música, a estrutura retórica do texto e a qualidade do fluxo e refluxo da língua italiana fornecem uma dinâmica *chiaroscuro*¹⁶² da qual se pode moldar uma dinâmica mais flexível. De acordo com Zabern em seu tratado *De modo bene cantandi*, 1474, as vozes graves eram mais cheias e pesadas, e as vozes mais agudas mais suaves e leves.

À medida que o canto solista se desenvolveu, os cantores italianos incorporaram esse conceito do som coral para a voz individual. Cantores hoje são geralmente ensinados a frasear ou direcionar as frases para o ponto mais alto (a nota mais aguda) da linha musical,¹⁶³ enquanto que na música centrada no texto do início do barroco, o estresse retórico habitualmente privilegia com maior força a gama mais baixa.

Outra característica importante do novo estilo de cantar italiano, foi uma certa liberdade rítmica: *sprezzatura*. O cantor era relativamente livre para sair de um andamento regular e dos ritmos musicais da notação, a fim de dar diferentes inflexões ao texto. Rodolfo Celletti descreve *sprezzatura* muito apropriadamente:

Significa uma espécie de canto libertado da inflexibilidade rítmica do desempenho polifônico e permitindo que o intérprete, por abrandar ou acelerar o ritmo para "ajustar o valor da nota para acomodar o conceito das palavras" e, portanto, para fazer o fraseado mais

¹⁶¹ Giulio Caccini chamou *messa di voce* como *il crescere e scemare della voce*.

¹⁶² *Chiaroscuro* (claro-escuro), na técnica vocal, diz-se da voz que alia de maneira ideal o controle de formas opostas de emissão, como a voz de peito e a voz de cabeça (DOURADO, 2004, p.83).

¹⁶³ Esta forma de direcionamento da frase musical tornou-se mais desenvolvida no final do século, como prática composicional, utilizando-se uma escala vocal mais expandida.

expressivo¹⁶⁴ (CELLETTI *apud* SANFORD, 2012, p.9. Tradução nossa).

Os cantores modernos, perdem a flexibilidade do texto mas cantam com rubato¹⁶⁵ romântico que é conceitualmente distinto, que não segue o texto, mas segue a melodia. Para cantar barroco, segue-se o ritmo escrito com flexibilidade, mantendo as relações rítmicas escritas, mas alargando e/ ou apertando a métrica, de forma elástica conforme o conteúdo do discurso pede. Precisa-se de tempo para sentir conforto com o conceito de *sprezzatura*. A maneira mais fácil para incorporá-la ao canto, quando da primeira vez, é declamar o texto de uma forma apaixonada, tal um orador ou com a força expressiva do ator (SCARINCI, 2013).

Talvez a característica primordial do canto italiano na primeira parte do século XVII, foi o envolvimento apaixonado do cantor com a música, que por sua vez envolveu o público. Esse engajamento apaixonado torna-se ainda mais importante quando se realiza hoje para uma audiência (principalmente) não familiarizada com a linguagem, a poesia, a música, e o estilo.

Com o desenvolvimento da ópera, a habilidade de um cantor em atuar, tornou-se cada vez mais importante. Maugars observou que os cantores italianos "são quase todos atores por natureza." O autor do tratado teatral // *corago*, de cerca de 1630, lembra que "acima de tudo, para ser um bom ator ao cantar, é preciso também ser um bom ator ao falar". O desafio para qualquer cantor de ópera resumia-se à combinação entre o canto com a atuação no papel de um personagem. Desempenhar uma parte sem sacrificar a *finesse* vocal, ou a cantar um papel, e ao mesmo tempo, interpretá-la de forma dramática: eis um ideal de equilíbrio raramente alcançado. Na ópera veneziana, em particular, que glorificou a arte de cantar, com ambas as habilidades surgiu a primeira *prima donna*, Anna Renzi.

¹⁶⁴ It signifies a kind of singing liberated from the rhythmic inflexibility of polyphonic performance and allowing the interpreter, by slowing down or speeding up the tempo to "adjust the value of the note to fit the concept of the words" and hence to make the phrasing more expressive.

¹⁶⁵ Em música, tempo rubato ou apenas rubato (que significa roubado em italiano) é acelerar ou desacelerar ligeiramente o tempo de uma peça à discrição do solista ou do maestro. O termo nasce do fato de que o intérprete "rouba" um pouco do tempo de algumas notas e o compensa em outras. Foi usado com frequência no romantismo.

5.2. Alguns mitos utilizados nas óperas remanescentes em que Anna Renzi atuou.

Welleck & Warren (2003) afirma que "para muitos autores, o mito é o denominador comum entre a poesia e a religião".¹⁶⁶ O termo "mito" é frequentemente utilizado coloquialmente para se referir a uma história não verídica, mas o uso acadêmico do termo não denota geralmente um julgamento quanto à verdade ou falsidade. No estudo de folclore, um mito é uma narrativa sagrada que explica como o mundo e a humanidade veio a ser da forma que é atualmente. A palavra "mito" pode se referir a qualquer história tradicional. Os mitos são, geralmente, histórias baseadas em tradições e lendas feitas para explicar o universo, a criação do mundo, fenômenos naturais e qualquer outra coisa a que explicações simples não são atribuíveis. Mas nem todos os mitos têm esse propósito explicativo. Em comum, a maioria dos mitos envolvem uma força sobrenatural ou uma divindade, mas alguns são apenas lendas passadas oralmente de geração em geração. A mitologia refere-se ao estudo dos mitos ou a um conjunto de mitos (KIRK, 1984, p.8).

Hoje, todas as mitologias de todos os povos são entendidas como um conjunto de crenças enraizadas em relatos modernamente tidos como fictícios e imaginados pelos poetas, enquanto a religião propõe-se a criar rituais ou práticas com a finalidade de estabelecer vínculos com a espiritualidade (RIBEIRO, 2008).

Os personagens principais nos mitos são geralmente deuses ou heróis sobrenaturais. Como histórias sagradas, os mitos são muitas vezes endossados pelos governantes e sacerdotes e intimamente ligados à religião (BASCOM, 1984, p.10). Porém, pessoas de muitas religiões tomam como ofensa a caracterização de sua fé como um conjunto de mitos, pois isso é afirmar que a religião em si é uma mentira. Mesmo assim, muitas pessoas concordam que cada religião tem um grupo de mitos os quais desenvolveram-se somados às escrituras¹⁶⁷ (DOTY, 2004).

O mito, para Alger, pode ser qualquer história real ou ficcional, tema recorrente, ou o tipo de personagem que apela para a consciência de um povo

¹⁶⁶ *For many writers, myth is the common denominator between poetry and religion.*

¹⁶⁷ Livros sagrados.

por encarnar seus ideais culturais ou dando expressão a profundas emoções comumente sentidas”¹⁶⁸ (ALGER *apud* FOOTE, 2004, p.80). Na ópera veneziana temos a presença constante de duas categorias de mito: aquele retomado da Antiguidade clássica, grega ou latina e relido com as interpretações típicas dos *Incogniti*, em que muitas vezes os mitos originais se tornam apenas uma desculpa para a criação de novos e complexos enredos. E temos ainda a recorrente presença daquilo que se convencionou chamar de “mito de Veneza” por diversos historiadores: este mito propagou várias ideias sobre as origens de Veneza e colaborou para criar uma aura especial sobre a República Sereníssima, como se tornou conhecida.

Aristóteles distingue duas formas de urdir um mito ou trama de fatos. A primeira, a mais poética, inventando-o por arte ou imaginação, e a segunda recorrendo à história ou às lendas heróicas tradicionais, que tratavam de acontecimentos especiais no seio de famílias reais gregas (1454 a 1459).

Publius Ovidius Naso – conhecido como Ovídio, nasceu no ano 43 a.C e faleceu no ano 17 d.C, foi o grande poeta romano que deixou uma obra magnífica sobre os mitos, recontando à sua própria maneira, tão livre quanto depois o fariam os venezianos. Tornou-se uma obra fundamental para a criação da ópera, pois inúmeras vezes os libretistas apoiavam-se na obra de Ovídio para recontar seus enredos.

O mito de Veneza repaginado em ópera

Vimos no Capítulo 2, desta dissertação a importância que os literatos da *Accademia degli Incogniti* davam às suas raízes. Precisamente o incógnito Giulio Strozzi, autor já mencionado de *La finta pazza*, utiliza-se da ópera para comemorar o mito político da “cidade-lagoa”, associando a República de Veneza a uma mítica origem Troiana e Romana. Apenas para iniciarmos o capítulo, daremos dois exemplos da produção do teatro Novissimo, suficientes para ilustrar este conceito: “Deve o Veneto, e o Romano/ Não do

¹⁶⁸ Any real or fictional story, recurring theme, or character type that appeals to the consciousness of a people by embodying its cultural ideals or by giving expression to deep, commonly felt emotions: the Oedipus myth. (American Heritage Dictionary [Sexta impressão, 1970]).

grego Aquiles sair,/ Mas do bom sangue Troiano"¹⁶⁹ (STROZZI, 1641, p.22. Tradução nossa). E o segundo exemplo, retirado do libreto de *Il Bellerofonte*, também de Strozzi, representado no teatro Novissimo em Veneza, em 1642.

De sua ordem [de Netuno] vê-se surgir do mar um modelo mais requintado e realista de Veneza, todos aclamando como uma grande façanha: O olho foi enganado pela *Piazza*, com os seus edifícios públicos imitada [a Piazza] para a vida, e é cada vez mais encantado [o olho] no engano, quase esquecendo onde ele realmente se mantinha [graças à ficção]"¹⁷⁰ (NOLFI, 1642, p.9. Tradução nossa).

Giulio Strozzi explorou as conexões míticas entre Tróia e Roma, e a herança imperial de Veneza em uma trilogia: *La finta pazza* (1641), *La finta savia* (1643), e *Il Romolo e Remo* (1645), escrito e produzido simultaneamente com *L'Incoronazione di Poppea*, incluindo personagens que aparecem nas narrativas de Lívio¹⁷¹ da Roma Antiga.

Ellen ROSAND (2007) escreve que no prefácio de Giulio Strozzi para *La finta savia*, o segundo trabalho, explicita sua relação sequencial para o primeiro: *La finta pazza* contém uma história grega, *La finta savia* uma história latina; os antigos (gregos) conduzem à destruição de Tróia, este último refere-se à futura fundação de Roma.

ROSAND continua dizendo que, *La finta pazza*, *La finta savia*, e *Il Romolo e Remo*, três libretos narrando três fases sucessivas do mito genealógico de Veneza, foram explicitamente concebidos como trilogia pelo seu autor patriótico. Strozzi teria investido fortemente em dramatizar o mito de Veneza no palco. Foi o autor da epopeia encomiástica *Venetia edificata* (vide figura 5.2.1), publicada em 1624. Seu poema, em vinte e quatro cantos, foi republicado várias vezes durante o curso do século, assumiu uma espécie de “ressonância bíblica” nos círculos políticos de Veneza deste tempo.

¹⁶⁹ *Deve il Veneto, e 'l Roman / Non d'Achille Greco uscir, / Ma dal buon sangue Troian.*

¹⁷⁰ *D'ordine suo [di Nettuno] viddesi sorgere dal mare in modello la Città di Venetia così esquisita, e vivamente formata che la confessò ogn'uno un sforzo dell'arte: ingannava l'occhio la Piazza con le fabbriche pubbliche al naturale imitate, e dell'inganno ogn'hor più godeva scordandosi quasi per quella finta della vera dove realmente si tratteneva.*

¹⁷¹ *Ab Urbe condita* (literalmente, "desde a fundação da Cidade") é uma obra monumental escrita por Tito Lívio que narra a história de Roma desde a sua fundação, datada em 753 a.C. por Marco Terêncio Varrão e alguns investigadores modernos. Esta obra foi escrita por Tito Lívio (59 a.C. - 17) e é frequentemente referida como História de Roma ou História de Roma desde a sua Fundação. Os primeiros cinco livros foram publicados entre 27 a.C. e 25 a.C.



Fig. 17 – Giulio Strozzi. *La Venetia Edificata* (1624), frontispício. Veneza.¹⁷²

No décimo segundo canto de *Venezia edificata* (1624), Giulio Strozzi descreve o mundo dos prazeres de Veneza. Nas tramas de Strozzi, se reflete o prazer do veneziano contemporâneo: as cartas e máscaras, as belas vozes, comédias *all'improviso*, as regatas noturnas. Veremos no capítulo 5.4, pp. 120-126, que alguns destes prazeres do cotidiano dos venezianos transformaram-se em cenas das tramas de ópera e posteriormente tornaram-se convenções do próprio gênero.

¹⁷² Fonte: Edição em pdf pertencente à autora.

Na imagem da "doçura da liberdade", Veneza dos prazeres do mundo é um universo paralelo e no entanto não pode ser eliminado. É uma realidade viva e vibrante, em oposição à austeridade do mito republicano e que se funde com os olhos dos viajantes, com as celebrações e reflexões literárias (GUARINO, 1992, p. 45).

Ao estudar o Mito de Veneza, MUIRA nos fornece a descrição de Francesco Petrarca,¹⁷³ quando da celebração de Veneza sobre a vitória em Creta:¹⁷⁴

A augusta cidade de Veneza se alegra, é a casa hoje da liberdade, paz e justiça, o refúgio de perigosas tempestades, tiranos desenvolvidos do ofício de homens que procuram a boa vida. Veneza - rica em ouro, mas mais rica em fama, poderosa em seus recursos, mas poderosa em virtude, solidamente construída em mármore, mas permanentemente mais comercial em uma fundação de civil acordo, rodeada de águas salgadas, mas mais segura com sal do bom conselho!¹⁷⁵ (PETRARCA, 1994, p.22 *apud* MUIR, p. 234. Tradução nossa).

A seguir, apresento uma discussão sobre os diversos mitos que alimentam as óperas analisadas neste trabalho. Estes mitos doram relidos pelos venezianos a partir de fontes clássicas, de autores como Ovídio, Sêneca e Tácito. Sua relação com os libretos não é sempre direta e fiel, servindo muitas vezes como um pano de fundo para as complexas tramas, ou como simples excusa para a criação de novas histórias.

¹⁷³ Francesco Petrarca (Arezzo, 20 de julho de 1304 – Arquà, 19 de julho de 1374) foi um intelectual, poeta e humanista italiano. É considerado o inventor do soneto, tipo de poema composto de 14 versos. Foi baseado no trabalho de Petrarca (e também de Dante e Boccaccio) que Pietro Bembo, no século XVI, criou o modelo para o italiano moderno, mais tarde adotado pela *Accademia della Crusca*. Pesquisador e filólogo, divulgador e escritor, é tido como o "pai do Humanismo" (BISHOP, Morris, 1961).

¹⁷⁴ São Marcos serviu como símbolo consumado de domínio veneziano; quando os venezianos conquistaram Creta em 1211, impuseram um culto político de São Marcos sobre os povos submetidos, exigindo a recitação das Laudes para o doge no dia de São Marcos. Surgindo destas tradições remotas, o mito de Veneza, Fasoli argumenta, amadureceu no por meio do século XIV em um culto cívico de patriotismo místico. FASOLI em *Nascita di un mito*.

¹⁷⁵ *L'augusta città di Venezia, único albergo a' di nostri di libertà, di giustizia, di pace, único rifugio de' buoni, e solo porto a cui s'batte per ogni dove dalla tirania, dalla guerra possano riparare a salvezza le navi degli uomini che cercano condurre tranquilla la vita: città ricca d'oro, ma più di nominanza, potente di forze, ma più di virtù, sopra solidi marmi fondata, ma sopra più solide basi di civile concordia ferma ed immobile, e meglio che dal mare ond'è cinta, dalla prudente sapienza de' figli suoi munita e fatta sicura.*

La finta pazza

Na mitologia grega, Aquiles (/ ə k ɪ l i z / ; grego antigo : Ἀχιλλεύς, *Akhilleus*, pronunciado [*Akileus*]) foi um grego herói da Guerra de Tróia e o personagem central e maior guerreiro nas *Ilíadas* de Homero. Sua mãe era a ninfa Tétis, e seu pai, Peleu, era o rei dos Myrmidons (Hesíodo, 1003-1007).

Façonha mais notável de Aquiles durante a Guerra de Tróia foi o assassinato do herói troiano Heitor fora dos portões de Tróia. Embora a morte de Aquiles não seja apresentada na *Ilíada*, outras fontes concordam que ele foi morto perto do fim da Guerra de Tróia por Paris, que lhe acertou o calcanhar com uma seta. Lendas posteriores (que começam com um poema de Estácio, no século I d.C.) afirmam que Aquiles era invulnerável em todo seu corpo, exceto no calcanhar. Por causa de sua morte por uma pequena ferida no calcanhar, o termo “calcanhar de Aquiles” passou a significar o ponto de fraqueza de uma pessoa.

O adivinho Calcas havia declarado, quando Aquiles tinha nove anos de idade, que Tróia só poderia ser tomada com a ajuda de Aquiles. Tétis, sua mãe, tinha o pressentimento de que Aquiles morreria na guerra. Apavorada, Tétis tratou de disfarçar o seu filho de mulher e o enviou para a corte do rei Licomedes, na ilha de Esquiro, para que ele fosse educado no gineceu, junto às filhas virgens do rei, disfarçado com o nome de Pirra.¹⁷⁶

Entretanto, os gregos enviaram Odisseu como embaixador à corte de Peleu, a fim de que ele trouxesse o indispensável Aquiles, mas como este não foi encontrado, recorreram a Calcas, que lhes revelou o embuste. Odisseu se disfarçou, então, de mercador, e dirigiu-se ao palácio de Licomedes, conseguindo entrar no gineceu. Ele expôs, perante os olhos maravilhados das princesas, os mais ricos adornos; entre os tecidos e as jóias, no entanto, estavam escondidos um escudo e uma lança. Odisseu fez soar a trombeta da guerra, quando a pretensa Pirra correu para se armar, se revelando. Aquiles então concorda em participar da guerra.

Entretanto, uma das filhas de Licomedes, Deidamia, que já há muito tempo conhecia a verdadeira identidade de Aquiles, apresentou-se grávida,

¹⁷⁶ “Loira ou ruiva”.

embora o nascimento do seu filho só aconteça após a partida do herói. Este recebeu o nome de Neoptólemo, e a alcunha de Pirro (pelo nome de seu pai).

Ulisses conduziu então Aquiles para junto de seus pais. Tétis, assustada com o insucesso do seu estratagema, fez insistentes recomendações a seu filho: a sua vida seria tanto mais longa quanto mais obscura ele a mantivesse. Mas Aquiles recusou os conselhos de sua mãe. Nada lhe importava mais do que o brilho da glória e, por mais que os oráculos previssem a sua morte em Tróia - como consequência de ter matado um filho de Apolo - ele não descansou enquanto seu pai não lhe concedeu um exército e uma frota. Peleu dotou-o então com cinquenta navios e confiou-lhe as armas que os deuses lhe tinham oferecido no dia do seu casamento. Aquiles partiu, levando consigo o seu fiel preceptor Fénix, assim como também, o seu fiel e inseparável amigo Pátroclo (APPOLODORUS *apud* FRAZER, 1921, p.126).

Para ZANON, a história de *La finta pazza*, ambientada em Esquiro, uma ilha grega no mar Egeu, pertencente à Espórades do Norte,¹⁷⁷ é inspirada nas Metamorfoses de Ovidio,¹⁷⁸ na Achilleide¹⁷⁹ de Stazio¹⁸⁰ e na Fábula 96 de Igino,¹⁸¹ e trata da ocultação do herói Aquiles, por parte de Tétis, sua mãe, no reino do rei Licomedes, para que o filho [Aquiles] não seja enviado à guerra contra Tróia. Acrescenta-se a isto, graças à ambientação e as fontes de onde a história se originou, o gosto dos *Incogniti* pela tradição clássica, com evidente alusão à Poética de Aristóteles¹⁸² (ZANON, 2010, p. 47). Como podemos constatar na sinopse apresentada no capítulo 5.3 (p. 98), no libreto de *La finta pazza* temos o encontro de amor entre Aquiles e Deidamia, tendo um filho como produto desta relação. A diferença da trama dá-se ao final, na qual Deidamia vai com Aquiles para Tróia, tendo um final diferente da história considerada clássica. O gosto dos venezianos locais favoreceu o sucesso da ópera, com sua evocação do mito das origens troianas de Veneza e referências à contemporânea guerra com os Turcos.

¹⁷⁷ Consiste em vinte e quatro ilhas, entre as quais quatro são habitadas: Alónissos, Esquíato, Escópelo e Esquiro.

¹⁷⁸ OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994, libro XIII, versi 154-176.

¹⁷⁹ É um poema épico sobre a educação e os eventos da vida de Aquiles, mas a narrativa chega a partida do herói de Tróia, apesar de ter sido interrompida no início do segundo livro pela morte do poeta Stazio.

¹⁸⁰ STAZIO, *Achilleide*, Milano, BUR, 1994.

¹⁸¹ HYGINUS, *Fabulae*, München und Leipzig, K. G. Saur, 2002, XCVI, pp. 87-88.

¹⁸² ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, Rusconi, 1981.

NEVEU afirma que existem conexões diretas entre a cidade de Veneza e a ópera. Os personagens de *La finta pazza* muitas vezes saem de seus papéis como os gregos e falam como venezianos diretamente com o público. No primeiro ato, Licomedes levanta a cortina para revelar suas filhas durante a peça. Diomedes responde à "bela cena" e Ulisses comenta que "este é um teatro terrestre feito pelos deuses, ou então um céu artificial." Ele está se referindo tanto à cena na peça quanto à teatralidade do Teatro Novíssimo. Alguns atos mais tarde, Deidamia (personificada por Anna Renzi), finge loucura diante das visitas, Diomedes e Ulisses. Durante esta "loucura", Deidamia desempenha pelo menos dois papéis simultaneamente. Ela interpreta Deidamia e, também no espaço do teatro, é reconhecida como Anna Renzi, comentando com a plateia sobre a grandiosidade do espetáculo (NEVEU, 2010, p. 3). Nestas cenas, podemos constatar a presença do virtuosismo de Anna Renzi enquanto cantora e atriz, realizando plenamente os atributos que Giulio Strozzi percebeu ao nomeá-la Thalia e Melpomene, as musas da comédia e tragédia (vide *Le glorie della Signora Anna Renzi Romana*, 1644, prefácio).

L'Incoronazione di Poppea

Claudia Ottavia, filha do imperador Claudio¹⁸³ e de Messalina,¹⁸⁴ mas sobretudo a primeira esposa de Nero.¹⁸⁵ Otávia foi prometida a Nero, quando este estava com 11 anos e ela, apenas nove, embora, de acordo com a disposição vigente de idade mínima para estipular um compromisso fosse de quatorze anos para o homem e doze para a mulher (TACITO, XII, 9). Em 53 d.C., celebra-se o casamento entre Nero, 16 anos e Otávia, treze. Em 13 de outubro de 54 d.C., morre o quarto imperador romano e pai de Otávia – Nero é o novo imperador. No fim do primeiro ano de principado, Nero inicia um relacionamento extraconjugal com Atte¹⁸⁶ e depois com outras mulheres. Otávia continua a sua existência entre a reserva e a discrição. Em 58 d.C.,

¹⁸³ Tibério Cláudio César Augusto Germânico (cerca de 10 d.C. – 54 d.C.). Tio do imperador Calígula.

¹⁸⁴ Valeria Messalina (cerca de 20 d.C. – 48 d.C.). foi a terceira esposa do imperador Claudio.

¹⁸⁵ Lucio Domizio Enobarbo Nerone (37 d.C.)

¹⁸⁶ Claudia Atte, escrava de Nero, comprada na Ásia, tornou-se predileta de Nero e foi libertada.

Nerone conhece Sabina Poppea¹⁸⁷. Esta, é tudo o que não é Otávia: desonesta, loquaz, infiel (AVAGLIANO, 2012, p.83). Para o fim de Otávia, há algumas diferenças entre as fontes: no conto de Tácito, Otávia é apenas enviada para a casa de Afrânio Burro¹⁸⁸ e depois ao campo e Nerone desposa Poppea. Para Suetônio,¹⁸⁹ Nerone se separa judicialmente de Otávia e só depois de onze dias contrai novo matrimônio. AVAGLIANO escreve ainda que, de acordo com a primeira fonte, Nero a acusa de esterilidade, para reforçar o provisório distanciamento e depois alega sua infidelidade conjugal e mais tarde de conspiração contra o imperador e Roma. De Roma, Otávia é banida ao exílio, posta em cadeia e ofendida em sua dignidade. Nero tinha um ódio tão grande por Otávia que ordenou que brutos e atrozes soldados a machucassem e a ferissem e depois a imergissem em um banho de água fervente para acelerar sua morte. Como disse Is 53, 7-8, “Otávia é como um cordeiro conduzido ao matadouro, como uma ovelha muda defronte ao seu tosador”¹⁹⁰ (AVAGLIANO, p.99).

O libreto de Giovanni Busenello,¹⁹¹ *L’Incoronazione di Poppea* é marcante por sua combinação imaginativa dos Anais de Tácito¹⁹² com a tragédia creditada à Sêneca¹⁹³ – “Octavia”¹⁹⁴ (ou “Morte de Otávia”), e é geralmente identificado como o primeiro a ser tomado a partir de uma fonte

¹⁸⁷ Filha de Tullio Ollio – utilizava o nome do avô materno, Poppeo Sabino. Já separada do primeiro marido, se uniu a Marco Salvio Otone.

¹⁸⁸ Sextus Afranius Burrus (cerca de 5 – 62 d.C.), foi um militar romano, de origem gaulesa, escolhido juntamente com o filósofo Sêneca como preceptor do jovem Nero. Comandante da guarda pretoriana, teve papel decisivo na aclamação de Nero como imperador pelos soldados.

¹⁸⁹ Caio Suetônio Tranquilo (Roma, 69 – cerca de 141 d.C.) foi um escritor latino. Escreveu as Vidas dos Doze Césares. Suetônio foi um grande estudioso dos costumes de sua gente e de seu tempo e escreveu um grande volume de obras eruditas, nas quais descrevia os principais personagens da época.

¹⁹⁰ *Ottavia è come un agnello condotto al macello, come una pecora muta davanti ai suoi tosatori.*

¹⁹¹ Giovanni Francesco Busenello (Veneza, 1598; Padua, 1659) foi um advogado italiano, libretista e poeta do século XVII. Autor de 5 libretos: *Gli amori d’Apollo e di Dafne* (1640), *L’incoronazione di Poppea* (1642), *La Didone* (1641), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646) e *La Statira* (1655).

¹⁹² Anais ou *Annales*, é o título de uma obra histórica, escrita por Tácito, que relata a vida dos quatro imperadores romanos que sucederam a César Augusto.

¹⁹³ Lucius Annaeus Seneca (Cordova – Espanha, 4 a.C. – Roma, 65), foi um dos mais célebres advogados, escritores e intelectuais do Império Romano. Quando Nero, aos dezessete anos, tornou-se imperador, Seneca continuou a seu lado, porém não mais como pedagogo e sim como seu principal conselheiro.

¹⁹⁴ Octavia é uma *fabula praetexta* atribuída a Seneca. É uma tragédia de argumento histórico, exclusivamente romano. A fábula não é dividida em 3 ou 5 atos e tem a divisão do tempo em três dias, sem respeitar a unidade de tempo da poética de Aristóteles, que mantém o arco temporal da trama em 1 dia. O pano de fundo da história é o palácio imperial e as áreas adjacentes a ele (como os quartos das duas mulheres), que prevê, no entanto, a unidade de lugar. O filósofo grego, aproximadamente, tinha sublinhado a necessidade de o espectador ter o poder de visualização simultânea de lugares.

historiográfica. Mas sua adaptação de um tema histórico não foi uma criação *ex nihilo*.¹⁹⁵ Os principais elementos de *Poppea* correspondem às preocupações presentes nas óperas da época, tanto em Veneza e em outros lugares: o tema do triunfo do Amor, que domina a ação de *Poppea*. (KETTERER, 2009).

La finta savia

A história “Vertumno e Pomona” foi comemorada várias vezes na arte figurativa moderna (vide figura 18), e apresenta-nos o mito da inatingível ninfa Pomona, guardiã das árvores frutíferas e do deus romano que presidia as estações do ano e a maturidade das frutas e dos legumes, Vertumno. Os trechos abaixo foram extraídos do poema Vertumno¹⁹⁶ e Pomona¹⁹⁷ das Metamorfoses de Ovidio.

¹⁹⁵ Da expressão: *Ex nihilo nihil fit*, nada surge do nada.

¹⁹⁶ Vertumno, era inicialmente uma divindade da civilização etrusca, que ficava no norte da Península Itálica (Italia), civilização essa de origem desconhecida, e que acabou por se integrar de tal forma ao Imperio Romano, que teve sua cultura diluída no mesmo. Vertumno, assim como muitas divindades etruscas, foi adaptado à Mitologia Romana.

¹⁹⁷ Pomona era considerada também uma deusa romana (Mitologia Romana) e não tinha correspondente na Mitologia Grega. Diferente de outras divindades da agricultura, ela não era associada à colheita, mas sim com o florescimento dos frutos. Seu nome vem justamente do latim “pomum”, que significa “fruto”. Talvez por causa da passagem do poema de Ovidio que diz: “E ele ama as coisas que você ama: é sempre o primeiro a tratar com carinho das maçãs que você adora...” as maçãs sejam associadas à Pomona. Não por acaso, na língua francesa maçã é “pomme”, cuja raiz “pom” da palavra remonta à deusa romana.



Fig. 18 – Laurent Delvaux, “Vertumnus e Pomona”¹⁹⁸ (1725), escultura. Victoria & Albert Museum, Londres.

Embora fosse muito bela e tivesse vários pretendentes entre pãs, faunos, sátiros, deuses e semideuses, Pomona não permitia a aproximação de nenhum deles e vivia isolada cuidando de seus jardins e pomares. Vertumno era o mais apaixonado e vivia arrumando disfarces ou mudando sua forma, para aproximar-se de Pomona e contemplar sua beleza de perto. Até que certa vez, disfarçando-se de uma mulher velha, entrou num dos pomares de Pomona, com a desculpa de apreciar de perto os lindos frutos, e beijando-a ao cumprimentá-la, beijou-a de um jeito muito diferente do que uma velha beijaria uma jovem. E sentando-se, observou uma parreira carregada de belas uvas que se enroscava num olmeiro, e então disse:

Ah, se aquela árvore ficasse ali sozinha, sem companhia,
Sem sua parreira, suas folhas seriam a única
Razão para olhá-la, e a parreira,
Descasada do olmo onde se pendura
Ficaria arrastando-se no chão empoeirado!
Você imita o exemplo da parreira

¹⁹⁸ Mas nada do que fora dito surtiu efeito sobre Pomona, e Vertumno, então, resolveu tirar o disfarce, revelando-se. Foi quando a ninfa, encantada com a beleza daquele deus, apaixonou-se e passou a corresponder aos sentimentos de Vertumno com o mesmo ardor. Fonte: Victoria and Albert Museum, Kensington.

Não quer se casar, juntar-se a outra pessoa.¹⁹⁹

Vertumno, disfarçado de velha, prosseguiu com seu argumento, aconselhando Pomona a ignorar os demais pretendentes e escolher ele mesmo para marido.

E outra coisa a respeito dele:
É diferente do resto, não se apaixona
Por qualquer mulher que vê. Não é volúvel.
Você será seu primeiro, último e único amor
Durante toda a sua vida. E ele é jovem, atraente,
Consegue mudar de aparência à vontade, será sempre
O que você desejar que ele seja, não importa as ordens
Que escolha lhe dar. E ele ama as coisas
Que você ama: é sempre o primeiro a tratar com carinho
Das maçãs que você adora, e enche suas mãos de presentes.
Mas o que realmente cobiça
Não são as frutas de suas árvores, nem as mais doces ervas
Que seu jardim produz, e sim você apenas. Tenha piedade!²⁰⁰

Nas observações do libreto de *La finta savia*, STROZZI (1643), comenta como retirou o mito e escreveu a trama da ópera:

Ovídio nas Metamorfoses conta que, sob o reinado de Proca existiram Vertumno e Pomona. Todas as mentiras tem alguma base na verdade. Numitor foi chamado Numine, e pelos antigos tido como o deus Vertumno, o qual acreditavam que poderia se transformar em qualquer forma que ele quisesse, e ele transformou-se em uma velha, para a ninfa Pomona enganar. Mas isso aconteceu, porque Laverna, a astuta e velha ama de Pomona, a traiu, e fez com que, seu irmão

¹⁹⁹ *Se questo tronco stesse là celibe, senza
tralci di vite, non avrebbe che il fascino delle sue fronde;
e anche la vite, che nell'abbraccio dell'olmo riposa,
se non fosse sposata giacerebbe riversa per terra.
Te però non ti tocca l'esempio di quest'albero: fuggi
il matrimonio e non ti dai cura di accoppiarti.*

²⁰⁰ *Su di lui prendi me per garante, che lo conosco
come lui conosce se stesso
Lui non vagabonda per tutto il mondo,
ama queste ampie campagne, non fa come fanno la maggior parte
dei pretendenti, che amano quella che hanno appena vista;
tu sarai il suo primo e ultimo amore, a te sola
dedicherà i suoi anni. Aggiungi che è giovane e ha il dono
naturale della bellezza, sa assumere tutti gli aspetti:
diventerà quello che gli ordini, e puoi ordinarli di tutto.
E poi avete le stesse passioni, se tu coltivi
i frutti, lui li riceve per primo e nella mano lieta
tiene i tuoi doni; ma adesso non cerca più i frutti degli alberi
né i succhi benigni delle verdure dell'orto,
non desidera altro che te. Abbi misericordia.*

Amulio a raptasse. Esta Laverna foi depois creditada como deusa dos ladrões engenhosos: & Aretusa, chamada Pomona, ou seja, dos Pomos, porque ela vivia na horta de Proca, e ensinou a arte do enxerto para os latinos, trazida da famosa horta da Babilônia. O Rei Proca foi assim chamado de “muitos desejos”, o que significa frívolo, na verdade, quase Procus, aqui Possuidor de muitos rivais, por isso não é inverossímil a loucura do enamorar-se dele. Queriam os antigos, que Vertumno fosse o Deus acima dos pensamentos humanos, e por isto o figuravam de muitas e diversas formas, como são os nossos caprichos, e acreditavam que ele nasceu sob cativo, e o malvado Vertunno à aqueles que menos, como fazem os poetas linguarudos [fofoqueiros], sabendo orientar, e esconder seus pensamentos. O adotavam como semelhante, a achar que as ações humanas a algum fim destinavam, não destinados então tão diferentes, e contrários ao nosso propósito. O sincero amor de Pomona, que, como as maçãs são frutos da terra, assim são os nossos pensamentos desejando sempre conectar os frutos dos terrenos desejados. A astúcia de Laverna mostra a sabedoria dos velhos, a qual deve ser mais do que um golpe nos amores, que a leviandade juvenil. A partir da fábula de Vertunno fundada sobre a história acima narrada, eu tirei a trama da *Finta Savia*, irmã da *Finta Pazza*²⁰¹ (STROZZI, 1643. Tradução nossa).

Ovídio inicia o poema "Vertumno e Pomona", ligando o reinado de Proca (rei e pretendente de Aretusa em *La finta savia*) com uma série de metamorfoses fantasmagóricas de Vertumno, que se sucedem a prosseguir com o objetivo da sedução à Pomona:

Já Proca²⁰² governou o povo de Palatino;²⁰³

²⁰¹ Ovidio nelle *Metamorfosi* racconta, come sotto il Rè Proca furono Vertumno, e Pomona. Tutte le bugie hanno alcun fondamento nella verità. Numitore fù così detto à Numine, e dagli antichi tenuto per il Dio Vertunno, il quale credevano che si potesse volgere nella forma, ch'egli voleva, e con l'essersi egli tramutato in vecchia, la Ninfa Pomona ingannò. Ma questo avvenne, perche Laverna Nodrice di lei vecchia astuta, la tradì: e fece, che Amulio il fratello la rapisse. Questa Laverna fù poi creduta la Dea de 'ladri ingegnosi: & Aretusa, detta Pomona, cioè de'Pomi, perche visse negli horti di Proca, ed insegnò l'arte dell'innestare ai Latini portata di Babilonia da quei famosi Horti. Il Rè Proca fù così chiamato dal soverchio Procari, che amareggiar significa, ovvero, quasi Procus, qui multos rivales habuit, onde non è inverisimile il pazzo innamoramento di lui. Vollero gli antichi, che Vertumno fosse il Dio sovrastante agli humani pensieri, e per questo il figuravano di molte, e varie forme, come sono i nostri capricci: e credevano esser nato sotto cativo, e malvagio Vertunno quegli, che meno, come fanno i Poeti linguacciuti, sapesse reger, & occultare i suoi pensieri. L'adotavano similmente, accioche l'azioni humane ad alcun fine destinate, non sortissero poi tutte diverse, e contrarie al nostro proponimento. Lo sincero innamorato di Pomona, che come i Pomi son frutti della Terra, così i nostri pensieri desiderano sempre di raccor i frutti de' terreni desiderij. L'astutie di Laverna mostrano il saper de' vecchi, il quale giova più à colpir negli amori, che la leggerezza giovanile. Dalla favola di Vertunno fondata sù l'Historie di sopra narrate, hò cavato il Drama della *Finta Savia*, sorella della *Finta Pazza*.

²⁰² Proca é o Rei de Alba, e está apaixonado por Aretusa, personagem da cantora Anna Renzi na ópera.

²⁰³ Segundo a lenda, Enéias, filho da deusa Vênus (Afrodite), abandonou Tróia em chamas e veio se instalar na península itálica, onde fundou um reino. Anos depois, seus descendentes, Rômulo e Remo, irmãos gêmeos, foram abandonados no Rio Tibre, ainda bebês por um tio (provavelmente Amúlio, irmão de Numitor) que queria para si o trono que era deles por direito. Os bebês foram resgatados por uma loba, que os amamentou. Quando eles cresceram, decidiram formar no Monte Palatino, uma cidade, porém acabaram brigando: Rômulo matou Remo, proclamou-se rei e fundou a cidade chamada Roma, em homenagem ao seu nome.

e sob este rei havia Pomona,
de todas, ela cultivava com mais zelo do jardim,

Para demonstrar as ligações entre os mitos e as tramas de óperas venezianas –principalmente ao mito da Fundação de Roma, de onde os venezianos acreditam serem herdeiros – podemos observar a sentença acima, “Já Proca governou o povo de Palatino”: é a apoteose de Enéias²⁰⁴ (OVIDIO, vv. 581-608) seguindo uma lista dos reis de Alba Longa²⁰⁵ (vv.609-622) – que encerra com Proca. Há a inserção da história de Vertumno e Pomona, separando a lista dos reis de Alba pela dupla de irmãos Numitore²⁰⁶ e Amúlio²⁰⁷ (vv. 772-804), pertencente ao ciclo de lendas de Rômulo. “E sob este rei” [sob reinado de Proca] “vive Pomona, uma ninfa interessada nas árvores com frutos, a partir do qual leva o seu nome (deusa pomorum)”.

L'Argia

Argia (ou Egia) era, na mitologia grega, o nome de uma das filhas de Adrasto, rei de Argos, e Amphitea. Argia foi casada com Polinices, que lhe deu três filhos: Thersander, Adrastus e Timea. Ela era uma amiga da irmã de seu marido, Antígona, filha de Édipo e Jocasta.²⁰⁸ Após a morte de seu marido, Polinices, pereceram durante a expedição na guerra civil, que ficou conhecida como “Sete contra Tebas”,²⁰⁹ todos foram mortos, exceto Adrasto. Argia foi

²⁰⁴ Enéias, chefe troiano, casou com a filha dos reis dos Latinos, Lavínia. O filho de Enéias e Lavínia fundou Alba Longa. Os gêmeos Rômulo e Remo (filhos de Ares – Marte, nome latino), descendentes de Enéias, fundaram Roma no ano 753 a.C. Foi a fundação do Grande Império Romano.

²⁰⁵ Alba Longa é uma cidade lendária que teria sido fundada por Ascânio, o filho de Enéias.

²⁰⁶ Numitore na ópera *La finta savia* é o enamorado de Aretusa e filho e rival do Rei Proca (vide capítulo 5.3, pp. 106-107)

²⁰⁷ Amúlio (em latim Amulius), na mitologia romana, era o filho de Proca e irmão de Numitor, rei de Alba Longa, a quem Amúlio destronou e assumiu o poder. Foi morto por Rômulo e Remo.

²⁰⁸ Antígona (em grego Ἀντιγόνη).

²⁰⁹ Sete contra Tebas (em grego: Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, traduzido como Hepta epi Thēbas) é uma tragédia do dramaturgo grego Ésquilo, datada de 467 a.C. Aborda um tema contrastante, o do destino e a interferência dos deuses nos assuntos humanos. Também marca a primeira aparição numa obra de Ésquilo de um tema que seria constante em suas peças, o da pólis como desenvolvimento vital da civilização humana. A obra conta a história de Etéocles e Polinices, filhos do desgraçado rei de Tebas, Édipo. Ambos os filhos concordam em se alternar no trono da cidade, porém depois do primeiro ano Etéocles se recusa a ceder o lugar para o irmão, que declara guerra para conquistar a coroa. Os irmãos acabam por se matar durante um combate, e o fim original da peça consistia de lamentos pelos dois mortos; um novo final foi acrescentado à peça cinquenta anos depois, no qual Antígona e Ismena, ainda em luto pela morte dos irmãos, recebem um mensageiro que anuncia um édito proibindo o enterro de Polinice; Antígona declara então sua intenção de desafiar este édito. A peça era a terceira de uma trilogia

para Tebas, juntamente com Antígona, para recuperar o corpo de Polinices.²¹⁰ O tirano de Tebas, Creonte,²¹¹ tentou dissuadir Argia, mas não foi ouvido, e as duas mulheres foram presas pelos guardas do palácio. Enquanto Antígona foi enterrada viva, Argia foi poupada por medo de uma possível vingança de Adrasto. Os deuses tiveram pena dela e a transformaram em uma fonte (CERINOTTI, 2005).

Já no libreto escrito por Giovanni Filippo Apolloni, *L'Argia*, o que impera é uma convenção que posteriormente será comentada (vide capítulo 5.3, pp.114-115): o travestimento. A ação motora de toda a trama é o fingimento. Mal-entendidos e erros que se multiplicam para acabar em um labirinto. Uma mistura dramática de risos e lágrimas, como é a lei de contrastes característica do barroco, e que seria justamente a característica mais notável de Anna Renzi como cantora e atriz, capaz de transitar dos extremos de tragédia à comédia. Citemos algumas relações entre os personagens da ópera:

Lucimoro, que era príncipe de Chipre, quando criança, foi sequestrado juntamente com o seu tutor, Osmano, e posteriormente é adotado pelo rei da Trácia e nominado Selino. Crescido, Selino vai para o reino de Negroponte e conhece a princesa Argia.

Esta apaixona-se por Selino, que foge e a deixa grávida. Argia, tem seu filho e o dá em adoção para um pastor que a ajudou durante a gravidez e vai embora para Chipre. Osmano que era o tutor de Lucimoro (Selino) conseguiu fugir da escravidão, depois de ter sido sequestrado. Disfarçou-se de eremita, na ilha de Negroponte, por temer a reação do rei Atamante e acabou cuidando do filho de Argia (Laurindo) e Selino (Lucimoro).

Dorisbe, a filha do rei Atamante, rei de Chipre, se apaixona por um pajem, Laurindo, que é Argia travestida. Selino (Lucimoro) que já havia tido

relacionada a Édipo; as duas primeiras eram Laio e Édipo, e provavelmente abordavam aqueles elementos do mito edípico notórios pela maneira com que foram descritos na obra *Édipo Rei*, de Sófocles. A peça satírica que concluía a trilogia era *A Esfinge*. Fonte: *ÉSQUILO. Os sete contra Tebas*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2003.

²¹⁰ Polinices (em grego Πολυνείκης, transl. Polyneíkes) é um personagem da mitologia grega. Filho mais novo do rei Édipo com a própria mãe, Jocasta. Foi expulso de Tebas pelo próprio irmão, Etéocles, o primogênito, o que deu origem à guerra civil (*Sete contra Tebas*, citado acima) que culminou com a morte dos dois.

²¹¹ Creonte (/ k r e u n /; grego : Κρέων, Creonte) é uma figura na mitologia grega mais conhecido como o governante de Tebas na lenda de Édipo. Foi irmão de Jocasta.

um filho com Argia, se apaixona por Dorisbe. Só que Selino é Lucimoro, o filho sequestrado do rei Atamante, portanto, irmão de Dorisbe.

Le fortune di Rodope e Damira



Fig. 19 – Guillaume Rouille (1518? – 1589). Rainha Rhodope da Trácia, mulher de Haemus, “*Promptuarii Iconum Insigniorum*”, 1553, p.98, Lyon.²¹²

Diferentes versões colocam a história de Rodope em momentos diferentes. A primeira e mais antiga remonta de Heródoto²¹³ que escreve que Rodope veio da Trácia, e viveu no tempo de Miquerinos,²¹⁴ foi escrava de Yadmo (Ἰάδμων) de Samos. Como membro da casa de Yadmo, Rodope foi companheira escrava de Esopo. Ela foi levada para o Egito no momento de Amosis II,²¹⁵ e foi libertada da escravidão por um irmão da poetisa Safo: Charaxus, que pagou por Rodope uma grande soma de dinheiro. Daí em diante, Rodope começou a fazer fortuna na prostituição, ao invés de se casar com um rei ou faraó (como indicado em outras versões). Heródoto relata a

²¹² *Promptuarii Iconum Insigniorum*. Prontuário de Medalhas dos mais notórios varões que já existiram de acordo com Guillaume Rouille – humanista, livreiro e impressor de livros do século XVI.

²¹³ Heródoto (em grego, Ἡρόδοτος - Hēródotos, na transliteração) foi um geógrafo e historiador grego, nascido no século V a.C. (485?–420 a.C.) em Halicarnasso (hoje Bodrum, na Turquia). Fonte: Evans, James. Herodotus. Boston: G. K. Hall, 1982.

²¹⁴ Faraó Miquerinos (em egípcio Men-kau-Ra), ele era filho do faraó Quéfren, foi o quinto soberano da IV Dinastia. Sua tumba foi a terceira dentre as mais famosas pirâmides do mundo antigo, as Pirâmides de Gizé.

²¹⁵ Amásis/Amósis II, leitura em grego popularizada por Heródoto, ou Ahmés II, em egípcio, foi um faraó da XXVI dinastia egípcia, que governou entre 570 e 526 a.C., na Época Baixa. O nome egípcio do faraó, Ahmés-Saneit, significa "Nascido da Lua". Fonte: Morris L. Bierbrier. *Historical Dictionary of Ancient Egypt* (2008).

lenda que uma das pirâmides de Gizé foi construída por ordem dela ou para ela (HERODOTO *apud* BOIARDO, 1583, pp.64-65).

Sobre mito da ninfa Rodope permanecem poucos traços. Menciona-se de passagem de Ovídio no sexto livro das Metamorfoses (versos 87-89), onde lemos:

Um canto mostra os trácios Rodope e Hemo,²¹⁶
 Outrora corpos mortais, agora gélidos montes,
 Já que atribuíram a si os nomes dos deuses superiores
 (Tradução nossa).²¹⁷

A releitura do mito na trama da ópera, mostra uma Rodope interesseira e traidora, com o objetivo somente de ter poder e dinheiro. Rodope possui entre os cortesãos, vários amantes, incluindo o rei, o qual já intentara contra a vida da esposa anterior para ficar com a mesma. Assim, ela causa intriga e rivalidade entre os seus amantes, de acordo com o seu interesse. O rei quase se casa com Rodope, mas a pretensa morta primeira esposa do rei, Damira, personagem de Anna Renzi, reaparece e o reconquista.

Como conseguimos visualizar, é interessante o entrelaçamento entre os mitos antigos e como é importante o mito para a propagação de uma certa idéia sobre Veneza e a ópera. O desenvolvimento do gênero musical seria muito diferente se tivesse tido como local de florescimento outra cidade, que não a nossa República Sereníssima.

5.3. Thalia e Melpomene: a construção das personagens de Anna Renzi.

Em um longo poema dedicado ao *Incognito* Giovanni Battista Fusconi, um dos membros mais ativos da associação que deu vida e sucesso ao

²¹⁶ Hemo é um dos filhos de Bóreas e Orítia. Casou com Rodope, filha do deus-río Estrímon, e com ela reinou na Trácia. Hemo e Rodope tiveram a ousadia de fazer com que lhes fosse prestado um culto e tomaram respectivamente os nomes de Zeus e Hera. Como castigo desse sacrilégio, foram transformados em montanhas”(GRIMAL, 2000, p.203), (vide capítulo 5.2, p. 95).

²¹⁷ *Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum, nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam, nomina summorum sibi aqui tribuere deorum* .

Teatro Novíssimo, Girolamo Brusoni²¹⁸ mostra a riqueza da diversidade das personagens personificadas por Anna Renzi, oscilando entre o cômico e o trágico – Thalia e Melpomene – com uma fluidez jamais vista na cena lírica:

Tu, de Popéia sobre a soberba cabeça,
Vês pousar o diadema imperial;
E eu vejo, também, que tal alegria extrema
preparou altas misérias pelo invejoso destino.
De pretensa sábia, os encantos lisonjeiros
De brilhante calor te enche o peito;
E vejo, também, que de favor perfeito
Não é esse engenho humano que aqui se vangloria [...]
Aos vários amores do fabuloso Egisto
Sentes ondular o coração entre pranto e riso;
Eu fui em paz, em erma praia sentado
Apesar do destino, uma feliz conquista.²¹⁹
(BRUSONI, p.189. Tradução nossa).

De acordo com ROSAND (1991, p. 234) somente quatro dos papéis de Renzi haviam sobrevivido, o que representa o trabalho de quatro compositores diferentes: a Deidamia de *La finta pazza* de Saccati, a Otávia de *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi, Aretusa de *La finta savia* de Laurenzi e, Damira, de *Le fortune di Rodope e Damira*, de Ziani. Porém, no decorrer desta pesquisa, foram cruzadas informações com outros autores e tivemos como resultado o encontro de um quinto papel remanescente composto para Anna Renzi: Dorisbe, da ópera *L'Argia*, de Cesti.

Um dos autores que escreveu sobre as performances de Anna Renzi foi SCHNEIDER, e fontes bibliográficas foram encontradas a partir de publicações da época em que foi produzida a ópera.

A seguir, apresentamos os 5 personagens – das 5 óperas remanescentes – escritos para Anna Renzi:

²¹⁸ Girolamo Brusoni (Badia Vengadizza, Rovigo, 1614-?) foi muito menos famoso como poeta teatral do que como historiador (História da Itália) e novelista. Foi membro da *Accademia degli Incogniti* sob o apelido de *Aggirato* (Esquivo).

²¹⁹ *Tu di Poppea su la superba testa
Vedi posar l'Imperial Diadema;
E veggio anch'io, che ad allegrezza estrema Invido Fato alte miserie appresta.
Di Finta Savia i lusinghieri incanti
Di brillante calor t'empiono il petto;
E veggio anch'io, che di favor perfetto
Non sia, che Ingegno Uman quaggiù si vanti [...]
Al vario amar del favoloso Egisto
Senti ondeggiarti il cor fra pianto, e riso; Io fo di pace in erma spiaggia assiso
Ad onta di Fortuna un lieto acquisto.*

1. Deidamia, de *La finta pazza* (“A pretensa louca”).

1.1. Apresentação da ópera.

O libreto foi escrito por Giulio Strozzi e a música composta por Francesco Sacrati. Os cenários foram concebidos e executados por Giacomo Torelli. Este espetáculo inaugurou o Teatro Novíssimo em 1641.

O libretista Giulio Strozzi, poeta e cronista, foi um membro ativo da *Accademia degl'Incogniti*, de modo que atuava diretamente na produção das óperas e na administração dos teatros. Sua figura é de importância central para este trabalho, pois teve papel fundamental para a presença de Anna Renzi em Veneza. Este escreveu para a cantora-atriz, o primeiro papel na ópera veneziana, a Deidamia de *La finta pazza*. Aliou-se a compositores de grande relevância para a história da ópera, como Claudio Monteverdi em *La finta pazza licori*, infelizmente perdida, mas que certamente influenciou a próxima obra de Strozzi em parceria com Francesco Sacrati para a elaboração da *La finta pazza*. Nesta parceria, Francesco Sacrati, também compositor e professor de canto da *prima donna* Anna Renzi, atuou como tutor da mesma quando esta mudou-se para Veneza.

Giulio Strozzi, ao escrever sobre a ópera de sua autoria, relata sua profunda experiência como libretista:

Esta é a oitava fábula representativa, que eu fiz; cinco delas, as quais já houve condução das cenas, e nesta consegui felizmente um vínculo de que em sua maior parte fosse sem magia, sem recorrer à ajuda sobrenatural e divina²²⁰ (STROZZI, 1641. Tradução nossa).

La finta pazza pode ser considerada como a obra mais representativa da primeira fase da ópera veneziana do século XVII, um lançamento comercial e sucesso de um modelo replicado inúmeras vezes: a ópera entrou definitivamente no repertório das companhias de ópera, que levaram o melodrama por toda a Itália, nos anos seguintes à primeira produção (veneziana), com o nome de *Accademici Febiarmonici* ou *Accademici*

²²⁰ *Questa è l'ottava fatica rappresentativa, che mi trovo haver fatta; cinque delle quali hanno di già più volte passeggiato le scene, e'n questa m'e riuscito assai felicemente lo sciorre più d'un nodo di lei senza magia, e senza ricorrere a gli aiuti sopranaturali, e divini.*

Discordati: foi realizado em várias cidades italianas (Piacenza, Bolonha, Florença, Génova, Reggio Emilia, Turim, Milão e Nápoles), e também em Paris (primeiro exemplo de ópera italiana a se estabelecer na capital francesa). Em outubro de 1984, Lorenzo Bianconi encontrou a partitura de uma versão posterior à da estreia veneziana (arquivo musical do Príncipe Borromeo, na *Isola Bella*); isso possibilitou a revisão (também organizado por Bianconi e Luciano Sgrizzi) e a recuperação na era moderna. Foi representada no Teatro La Fenice, em Veneza, em julho de 1987 (com Marina Bolgan, Jeffrey Gall e Charles Gaifa, diretor Alan Curtis, dirigido por Marise Flach), em um *layout* baseado em cenas projetadas em 1645 por Giacomo Torelli, o cenógrafo, para a representação em Paris (BALDINI & CASTOLDI, 2005). Apesar desta temporada em Veneza em 1987, a ópera permanece inacessível a outros estudiosos ou mesmo intérpretes interessados.

1.2. Sinopse da ópera

A obra narra o conto de Aquiles em Skyros. Thetis, a fim de impedir seu filho de ingressar na Guerra de Tróia, em que ela sabia que ele iria morrer, encaminha-o à ilha de Skyros, onde vivia disfarçado como uma das filhas do rei Licomedes, revelando sua verdadeira identidade apenas para Deidamia, por quem ele se apaixonou e com quem concebeu um filho. Quando Ulisses e Diomedes desembarcam na ilha em busca do herói, Aquiles não pode resistir ao chamado às armas e trai a sua identidade. Sua partida para Tróia é adiada por Deidamia, que, fingindo loucura, convence-o a se casar com ela e levá-la com ele. Tudo indica que eles partem para a guerra, um final que é apenas temporariamente feliz, uma vez que o destino do herói histórico é, de qualquer modo, já conhecido do público.

1.3. A personagem de Deidamia.

Deidamia é uma das personagens cômicas de Anna Renzi. A atriz imita uma personagem que finge a loucura.

Um dos sonetos do Senhor Francesco Melosi, no prefácio de *La finta pazza*, “Pranto de Deidamia”, expressa admiravelmente a música da *Signora* Anna Renzi, a romana.

Insensato quem deu ao mar a soberba arrogância, das sereias a produzir, monstros canoros, se une agora cantando suas dores a sereia do Tibre, um mar de lágrimas.

Parecem rios os belos olhos, no entanto, ainda escorrem entre as suas chamas, e ardores e produz naufrágio a milhares de corações fazendo a rígida rocha cantar suavemente.

Ah, caem eternamente as lágrimas belas, que mais miram os meus olhos não querem sorrir sobre os prados e flores, e no céu, as estrelas.

Sim, o movimento da aurora a chorar e na borda um doloroso arco-íris indefeso entre as nuvens, e no Aquário²²¹ o sol²²² (MELOSI, 1641. Tradução nossa).

SCARINCI (2014) cita a ópera escrita por Strozzi e faz comentários sobre Deidamia, interpretada pela cantora/atriz, Anna Renzi. Os comentários da autora nos permitem perceber as magníficas qualidades da artista, capaz de representar a loucura, ou mesmo, ironicamente, o mutismo, em uma cena que extrapola o talento de uma simples cantora e exige dela sua máxima capacidade histriônica:

La finta pazza brinca o tempo todo com o jogo da representação [...] Deidamia diverte e até zomba do espectador com um vaivém exuberante de ilusões. O público sabe que Deidamia finge, a própria Deidamia sabe que sua loucura é fingida, mas os personagens em cena acreditam que a louca princesa delira e os chama para uma guerra inexistente. [...] Neste momento, o jogo de ilusões se multiplica intensificando o caráter cômico da cena, pois naquele exato momento, a personagem poderia romper a farsa, já que o público sabe que a loucura é falsa. Continuando, sozinha, a fingir, Deidamia convida o público a jogar com ela e perder-se no labirinto das ilusões [...]. O texto e música de *La finta pazza* nos permitem adivinhar as excelentes qualidades de Anna Renzi como cantora e atriz, que mais adiante levará seu virtuosismo a um ápice, ao recusar-se a cantar (ou falar?!), optando, já que nela ninguém acredita, pelo mutismo, e passando a representar (ou fingir?!) sem fala nem canto, mas com gestos: “Fiquemos quietos, então, / e entendamo-nos através de sinais / como mudos, como mudos, /

²²¹ Aquário: por definição é o reservatório (ou viveiro) onde vivem os peixes, neste caso, a autora deduziu que seria o mar, tendo refletido sobre si o sol.

²²² *Folle chi diede al mar l'altero vanto, di sirene produr, mostri canori, s'oggi forma spiegando i suoi dolori la sirena del Tebro un mar di pianto. Sembran fiumi i begli occhi, e miste intanto scorron tra l'onde lor fiamme, ed ardori ed apporta naufragio a mille cori fatto rigido scoglio il molle canto. Deh cadete ad ognor lacrime belle, che più mirar lo sguardo mio non vuole rider sui prati i fior, sul ciel le stelle. Sì vaga l'alba lacrimar non suole, e presso un mesto ciglio han l'arco imbelli l'Iri tra i nemi, e nell'Acquario il sole.*

prontas mãos, olhos rápidos, / o que diria a língua, que diga o gesto”
²²³ [...] ²²⁴ (SCARINCI, 2014).

A ilusão do palco de *La finta pazza* é enriquecida e complicada por várias tramas dentro da trama, onde os personagens às vezes participam, às vezes observam como comenta ROSAND (1991, p.113). Como observadores, eles abandonam uma ilusão para criar outra, pois eles, em seguida, compartilham o ponto de vista do público, em vez de seus personagens. Implicitamente, eles cruzam a fronteira do proscênio, renunciam temporariamente à cidadania grega antiga, para se tornarem venezianos modernos: no ato 1, cena 6, o rei Licomede levanta a cortina atrás da cortina, para revelar suas filhas em um pequeno palco (BJURSTRÖM *apud* ROSAND, p. 113). E “imediatamente após, a cortina é levantada, mostrando Deidamia com as duas irmãs, quatro damas de honra, a ama, Aquiles, um eunuco e quatro pajens”.²²⁵ A seguir podemos ler a descrição dos trajes de todos os personagens:

As princesas estão “pomposamente vestidas”, enquanto as damas de honra, com seus cabelos amarrados cobertos por uma touca vermelha e verde, usam vestes de cor verde e vermelha com arabescos de ouro. A ama vestia uma túnica de cor damasco carmesim e o eunuco, uma veste de cetim colorido, bem como a touca, e um cinto de ouro. Os pajens, finalmente, estão vestidos de veludo vermelho com fios de ouro²²⁶ (BISACCIONI *apud* SCHER, 1992. Tradução nossa).

1.4. A cena de loucura de *La finta pazza*

Ato 2, cena 10

Nesta cena, que é a primeira cena de loucura da personagem que Anna Renzi interpreta, encontramos Deidamia sob a situação dramática de tradição

²²³ Tradução elaborada em conjunto com Viviane Kubo, no Grupo de Pesquisa em Música Antiga (UFPR/CNPq): *A stride, quiete, dunque, / ad intendersi a cenni, / alla muta, alla muta, / pronta man, occhio presto, / quel che diria la lingua, esprima il gesto.*

²²⁴ In: SCARINCI, S. e Ronái, L. Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos in *Música em Perspectiva*. Curitiba: Editora da UFPR, 2011.

²²⁵ *Immediatamente dopo, la cortina è sollevata, mostrando Deidamia con le due sorelle, quattro damigelle, la Nutrice, Achille, un Eunuco e quattro paggi.*

²²⁶ *Le principesse sono «pomposamente vestite», mentre le damigelle, con i capelli legati coperti da una cuffia rossa e verde, indossano vesti verdi e rosse con arabeschi d'oro. La Nutrice porta una tunica di damasco color cremisi, e l'eunuco una veste di raso colorato, così come il berretto, e una cinta d'oro. I paggi, infine, sono vestiti di velluto rosso con alamari d'oro.*

teatral: a personagem louca perde a própria identidade e se crê como qualquer outra. Strozzi utiliza a linguagem dialetal ou de língua estrangeira (como o exemplo de Isabella Andreini na sua célebre *Pazzia*, vide capítulo 3, p. 32). Fingindo-se ora uma guerreira desafiadora, ora a mítica sedutora Elena, com cenas baseadas na comédia de costumes (farsa) à maneira da poesia eroicomico.²²⁷

Seu desvario é representado pelo uso de imagens sem nexos ou surpreendentes, mudanças abruptas de emoções e principalmente por ‘vestir’ uma personagem além de sua própria personagem, como neste caso, o de soldado.

Trecho do libreto

*Guerrieri, all'armi, all'armi;
All'armi, dico, all'armi,
Ove, stolti fuggite?
La fiera d'Erimanto,
L'Erinne Acarontea,
Il piton di Tessaglia,
La vipera Lerne,
Ci sfidano a battaglia.
Mugge il Toro di Pindo,
Rugge il Nemeo Leone,
Udite, udite Cerbero, che latra.
Volete, che v'insegni,
Ingegnosi discepoli di Marte,
A brandir l'hasta, à maneggiar lo scudo?
A ferir, à vibrar, di punta, in giro,
Di dritto, e di rovescio,
Questa fulminea spada?
A farsi piazza, e strada
Sovra i corpi nemici? Ecco un fendente
Come in testa si dona.
Su stringete le file,
Formate lo squadrone,
Abbassate le picche;
Soldato dormiglione,
Camerata d'Achille,
Destati, che il nemico
Di qui poco è lontano.
Armi, armi, armi alla mano.
Fermate, o là, fermate,
Oh, Dio silenthio, oh Dio,
Tacete, homai, tacete,*

Tradução²²⁸

Guerreiros, às armas;
Às armas, vos digo, às armas.
Para onde, tolos, fugis?
A fera de Erimanto,
A fúria Aqueronte,
A Píton de Tessália,
A Hidra de Lerna,
Desafiam-nos à batalha.
Muge o touro de Píndaro,
Ruge o Leão de Neméia.
Escutai, escutai Cérbero que uiva.
Devo ensinar-vos,
Engenhosos discípulos de Marte,
A brandir vossas lanças, a segurar vossos
escudos?
Para ferir, para vibrar, a ponta, em
movimento,
Para frente e para trás,
Esta fulminante espada?
Para limpar e encontrar um caminho
Sobre os corpos inimigos? Eis um golpe fatal,
Que na cabeça se desfere.
Vamos, estreitai as filas,
Formai o esquadrão,
Abaixai as espadas;
Soldado dorminhoco,
Camaradas de Aquiles
Acordai, que o inimigo
Daqui não está longe,
Armas, armas às mãos.
Parai, ei! Parai,

²²⁷ Gênero literário do século XVII sobre a técnica estilística e clichês da poesia épica ao escopo de obter um efeito cômico.

²²⁸ Tradução feita por SCARINCI, Silvana & KUBO, Viviane, no Grupo de Pesquisa em Música Antiga (UFPR/CNPq), atualmente nomeado LAMUSA, Laboratório de Música Antiga. <http://labdemusicaantiga.wix.com>, e complementação de tradução e adaptação nossa.

*Chetatevi, chetatevi, che chiede
 Il traditor perdono,
 Della schernita fede.
 Elena bella io sono,
 Tù Paride Troiano,
 Sù rapiscimi, sù, ladro melenso,
 Stendi, stendi la mano.
 Ti picchi? ti rannicchi? t'incrocicchi?
 Giacer io volea teco,
 E lasciar il mio Giove,
 Ch'ogni notte stà meco:
 Mà stanco del lunghissimo camino,
 Ch'ei fà dal Cielo in terra,
 Mi riesce sovente il gran tonante
 Un sonnacchioso Amante.
 Deh, dimmi, dimmi il vero,
 Se lo dicesti mai,
 Che fissa pecoraggine ti assale?
 Di che ti meravigli?
 Cutrettola, Fringuello, Ocha, Frusone,
 Barbaggiani, Babusso;
 Non sò per quale influo,
 Ne'miei segreti amori,
 Urto ogn'ora in soggetti
 Più stolidi, e peggiori?
 Non si può più parlare,
 Ogn'un, à quel ch'io sento,
 Hoggi mi vuol glosare,
 Mi vuol far il commento,
 A stride quiete, dunque,
 Ad intendersi à cenni,
 Alla muta, ala muta,
 Pronta man, occhio presto,
 Quel che diria la língua, esprima il gesto
 Aita, aita, aita.
 Ohimè quest'onda, ohimè
 E l'ultima per me;
 Dunque pietade in voi non hà più luogo?
 Non vedete, ch'affogo?
 Ah so ben io
 Qual di racchiuso pianto al mesto core
 Fà lago il mio dolore.
 Verga tiranna ignobile,
 Recide alti papaveri;
 Per questo io resto immobile,
 Frà voi sozzi cadaveri.
 Il foco mesto, ardetemi:
 Il sepolcro apprestatemi
 Donne care, piangetemi;
 Pace all'alma pregatemi.
 Son forzate, ò vicini;
 Il mio honor è perduto,
 Aiuto, amici, aiuto.*

Oh, Deus, silêncio, oh, Deus,
 Silenciai-vos, agora, silenciai-vos,
 Aquietai-vos, pois busca
 O traidor o perdão
 Da fidelidade por ele desprezada.
 Eu sou a bela Helena,
 Tu, Páris troiano,
 Vamos, rapta-me, ladrão tolo,
 Estende, estende tua mão.
 Estás ferido? Escondido? Capitulaste?
 Junto a ti queria estar,
 E deixar o meu Júpiter,
 Que está comigo todas as noites:
 Mas cansado da longuíssima viagem,
 Que ele faz do céu à terra,
 Parece-me às vezes o grande Tonante,
 Um sonolento amante.
 Ai! Diz-me, diz-me a verdade,
 Se alguma vez tu já a disseste,
 Quais estúpidas fixações te assaltam?
 Com o quê te encantas?
 Colibri, bem-te-vi, ganso, pardal,
 Coruja, bobalhão:
 Não sei por quais influxos,
 Em meus amores secretos
 Deparo-me sempre com sujeitos
 Tão estúpidos e dos piores?
 Não se podem nem falar.
 A todos, aos quais escuto,
 Hoje querem me interpretar,
 E querem sobre mim comentar.
 Fiquemos quietos, então,
 E entendamo-nos através de sinais
 Como mudos, como mudos,
 Prontas mãos, olhos rápidos,
 O que diria a língua, que diga o gesto.
 Ajuda, ajuda, ajuda.
 Ai de mim! Esta torrente, ai de mim!
 É o fim para mim;
 então piedade, em vós, não há mais?
 Não vedi que me afogo?
 Ai, sei bem
 como envolvente pranto a meu triste coração,
 faz lago à minha dor.
 Açoite tirano e desprezível
 Decepai as cabeças,
 Por isso permaneço imóvel,
 Entre vossos cadáveres imundos.
 Fogo funesto, incendeia-me:
 O sepulcro, preparai-me
 Donzelas caras, chorai por mim
 Pela paz de minha alma, orai.
 Estou sendo forçada, ò vizinhos;
 A minha honra está perdida,
 Ajuda, amigos, ajuda.

2. Otavia, de *L'incoronazione di Poppea*.

2.1. Apresentação da ópera

L'incoronazione di Poppea (A coroação de Popeia), é considerada a primeira ópera baseada em acontecimentos históricos. Trata-se da história da ascensão de Popeia para se tornar imperatriz durante o reinado de Nero na Roma antiga. Isso causou alguma controvérsia, uma vez que todas as óperas até então tinham sido baseadas em mitos e lendas. Todas as pessoas que viram esta ópera teriam conhecido a história e seu eventual final sangrento. Em vez de desenvolver a história até a morte de Popeia por ordem de Nero, Monteverdi termina a ópera com Popeia sendo coroada.

2. Sinopse da ópera

A ópera começa com a personificação do Amor, Fortuna e Virtude cantando um prólogo sobre seu poder. A trama desenvolvida no Prólogo é um exemplo de que o amor é o mais poderoso dos três personagens alegóricos.

Popeia torna-se amante do imperador Nero. Sêneca, que havia sido tutor do mesmo, aconselha Otavia, esposa atual do imperador, a manter-se virtuosa apesar da traição de Nero. Com a demonstração do apoio de Sêneca à manutenção do casamento, este é destinado à pena de morte. Otone, antigo e traído amante de Popeia, é enviado para assassinar a mesma, tendo como mandante a imperatriz Otavia. Descoberto, Otone confessa a Nero e este os expulsa de Roma. Nero e Popeia se casam e ela é coroada a nova imperatriz.

2.3. A personagem de Otávia

L'incoronazione di Poppea foi composta num momento em que a ária só estava começando a desenvolver o seu poder como um portador de profunda emoção, e porque árias eram muitas vezes cantadas por deuses e servos, certamente personagens como Otávia, devido ao seu alto status, não seria de se esperar a expressão principalmente em um modo lírico; além disso, é

precisamente seus estados desesperados de mente que exigem o estilo mais austero de recitativo.

A personagem Otávia chegou a ser vista, em parte, como antipática e pouco feminina, faltando-lhe o apelo sensual de Popéia. A afirmação de Wendy Heller demonstra essa visão, embora acreditemos que o Lamento de Otávia é uma cena com profundidade trágica, remetendo o ouvinte ao patético lamento de Ariana, escrito pelo gênio Monteverdi.

Aparecendo pela primeira vez logo após a poderosa demonstração de poderes sensuais e persuasivos de Popeia, Otávia foi idealmente posicionada para angariar do público a compaixão, ao ponto de ter a vantagem da superioridade moral. Em vez disso, somos apresentados a uma mulher que expressa uma faixa mais estreita de emoções, um vocabulário limitado de dispositivos de expressão musical²²⁹ (HELLER, 1999, pp. 39-96. Tradução nossa).

2.4. Cena de destaque.

ATO I, CENA V

O primeiro monólogo da imperatriz Otávia, “Disprezzata Regina” (Rainha desprezada – Ato I, Cena V), segue a tradicional cena de lamento: desolação, cínica descrição do destino das mulheres, maldição contra o marido infiel, acusações inflamadas no confronto da divindade, súbito arrependimento e recaída na depressão.

Trecho do libreto	Tradução ²³⁰
<i>Disprezzata regina, Del monarca romano afflitta moglie, Che fo, ove son, che penso ? O delle donne miserabil sesso: Se la natura e'l cielo Libere ci produce, Il matrimonio c'incatena serve. Se concepriamo l'uomo, O delle donne miserabil sesso, Al nostr'empio tiran formiam le membra, Allattiamo il carnefice crudele</i>	Rainha desprezada, Esposa aflita do monarca romano, O que devo fazer, onde eu estou, que penso? Ó, miserável é o monte de todas as mulheres: Se céu e natureza Nós produzimos livres, O casamento para nos colocar em cadeia . Se concebemos o homem, Ó, miserável é o monte de todas as mulheres, No nosso tirano ímpio que formam os membros,

²²⁹ *Appearing for the first time directly after Poppea's powerful demonstration of sensual and persuasive powers, Ottavia was ideally positioned to garner audience compassion, to the vantage point of moral superiority. Instead, we are presented with a woman who expresses a narrower range of emotions with a limited vocabulary of musical expressive devices.*

²³⁰ Tradução nossa.

*Che ci scarna e ci svena,
E siam forzate per indegna sorte
A noi medesme partorir la morte.
Nerone, empio Nerone,
Nerone, marito, o dio, marito
Bestemmiato pur sempre
E maledetto dai cordogli miei,
Dove, ohimè, dove sei ?
In braccio di Poppea,
Tu dimori felice e godi, e intanto
Il frequente cader de' pianti miei
Pur va quasi formando
Un diluvio di specchi, in cui tu miri,
Dentro alle tue delizie i miei martiri.
Destin, se stai lassù,
Giove ascoltami tu,
Se per punir Nerone
Fulmini tu non hai,
D'impotenza t'accuso,
D'ingustizia t'incolpo;
Ahi, trapasso tropp'oltre e me ne pento,
Sopprimo e seppelisco
In taciturne angoscie il mio tormento.*

Aleitamos o carrasco cruel
Que nos descarna e nos sangra,
E são forçadas a um destino indigno
Nós mesmas partorimos a morte
Nero, ímpio Nero,
Nero, marido, o Deus, marido
Blasfemado para sempre
E amaldiçoado por minhas aflições,
Onde, ai de mim, onde tu estás?
Nos braços de Poppea,
Tu demoras feliz e desfrutas, e, entretanto,
A queda frequente de minhas lágrimas
Embora vai quase formando
Um dilúvio de espelhos, onde tu miras,
Dentro das tuas delícias meus mártirios.
Destino, se tu estiveres lá em cima,
Júpiter me escute,
Se para punir Nero
Tu não tens um raio,
Eu te acuso de impotência,
De injustiça eu te culpo;
Ah, passando muitas outras e me arrependo ,
Que mata e enterra.
Em angústia taciturna o meu tormento.

3. Aretusa, de *La finta savia*

3.1. Apresentação da ópera

La finta savia, tradução: “a pretensa sábia”. A obra foi apresentada no Teatro S.S. Giovanni e Paolo, em Veneza, em 1643. Giulio Strozzi, mesmo libretista de *La finta pazza*, criou uma peculiaridade em *La finta savia*, que é a permissão para representação com ou sem música (vide capítulo 3, p. 47). A composição da partitura foi realizada a várias mãos: Arcangelo (provavelmente Giovan Battista) Crivelli, Tarquinio Merula, Alessandro Leardini, Vincenzo Tozzi, Benedetto Ferrari e Filiberto Laurenzi. Somente as partes da música deste último são remanescentes, graças à coletânea impressa de Verdizotti²³¹ que fornece, entre outros, preciosas informações sobre os nomes dos cantores que interpretaram aquelas árias no palco: Anna di Valerio, Stefano Costa e, principalmente, Anna Renzi (MAGINI, 1986).

²³¹ A impressão de *Arie a una voce* é um exemplo de uma edição musical concebida para execução camerística de uma ampla escolha de árias removidas do contexto original teatral.

Duas coleções de árias de câmara e o libreto de *La finta savia* foram reproduzidos em *Fac-simile*, em edição de S.P.E.S (*Studio per Edizioni Scelte*) e é quase tudo o que resta para testemunhar a atividade artística de Filiberto Laurenzi [Bertinoro-Forlì, cerca de 1620 - (?) após 1651],²³² que recebeu o título de *valorosíssimo compositore di musica e valorosíssimo sonator di tasti* (valeroso compositor de música e valeroso tocador de instrumento de arco).

Estas edições impressas constituem uma interessante documentação para o conhecimento do mundo musical e teatral, e de como era o desenvolvimento, entre Roma e Veneza, na primeira metade do século XVII. Estes, de fato, não só permitiam o redescobrimento de um compositor pouco conhecido, mas oferecem suficiente material para melhor avaliar *La finta savia*, na qual colaborou Laurenzi com um grande número de músicas, parcialmente conservadas em uma destas duas coleções destinadas à execução privada.

Um primeiro perfil do músico – cujas histórias são documentadas a partir de notícias escassas e fragmentadas – foi traçado por Wolfgang Osthoff em um importante estudo em 1976.²³³ Deste estudo, emerge o retrato de um artista que pode ser contado entre outros que contribuíram para o desenvolvimento do teatro musical do século XVII, em particular, no momento de sua transformação de um evento de corte a um espetáculo público: um processo evolutivo que influenciou decididamente sobre a forma e o conteúdo da ópera (BIANCONI, 1982).

Vejamos a lista que Magini nos fornece, contida no libreto de Giulio Strozzi, das árias de *La finta savia* na coletânea de Verdizotti:

Título da ária	Personagem	Cena	Página do libreto
<i>La schiva la ritrosa</i>	Aventina	I, 1	p. 16
<i>O come, o come in fretta</i>	Numitore	I, 6	pp.41-42
<i>Se mi coglie amore</i>	Aretusa	I, 7	pp.43-44
<i>Nuove leggi e nuove amende</i>	Corbacchio	I, 11	pp.60-61
<i>Tant'armi inventate</i>	Corbacchio	II, 1	pp.74-75
<i>Amata mi trovo</i>	Aretusa	II, 4	pp.86-87

²³² Assim Laurenzi é descrito nos sonetos postados no fim de sua coleção de *Arie a una voce* (árias a uma voz), de 1643.

²³³ O estudo se encontra em “Venezia e il Melodramma nel Seicento”, 1976.

<i>Sovra il dorso di Giove (Canzonetta 1)</i>	Aretusa	II, 10	pp.113-114
<i>Per far nascere un Chirone (Canzonetta 2)</i>	Aretusa	II, 10	pp.114-115
<i>Stolta Melanto (Canzonetta 3)</i>	Aretusa	II, 10	pp.115-116
<i>Su l'erba fiorita (Canzonetta 4)</i>	Aretusa	II, 10	pp.117-118
<i>Spero aspetto e non viene (Canzonetta 5)</i>	Aretusa	II, 10	pp.118-119
<i>Troppe forze ha beltà</i>	Aretusa	II, 10	p.123
<i>Delle nevi del mio volto</i>	Aventina	II, 12	pp.127-128

A escolha dos compositores chamados a colaborar com Filiberto Laurenzi também é singular. À parte de Benedetto Ferrari, todos os outros possuíam uma escassa familiaridade com a cena da ópera pública.²³⁴

3.2. Sinopse da ópera

A história se passa em Alba Longa.²³⁵ Aretusa, filha de Sardanapalus (último monarca dos assírios), é uma jovem que está sendo treinada por Sibilla Cumana,²³⁶ para sucedê-la no cargo de profetisa. Proca,²³⁷ o rei dos latinos,²³⁸ que a ama, proíbe seu filho Numitor, seu rival, de vê-la novamente. Amúlio, irmão de Numitor, pela reputação sente-se provocado, e com a ajuda de Laverna, ama de Aretusa, a sequestra, mas antes, lhe faz crer que Numitor fora transformado em Amúlio, vendo que Numitor falsamente se vangloriava à Aretusa de possuir um anel, em virtude do qual, poderia tomar a forma que quisesse. Amúlio a conduz em segurança à Fortaleza de Marsio, Rei da

²³⁴ Alessandro Leardini compôs só em 1649, *L'Argiope* e *La Psiche* para uma representação em Mântua onde, naquele ano, assumiu o cargo de *Maestro di Capella*. Para Tarquino Merula, *La finta savia* representou o único empenho teatral; ele era *Maestro di Capella* na *S. Maria Maggiore* em Bérgamo e em 1640, ainda se encontrava naquela cidade. Em 1652, assumiu o mesmo cargo mas, na catedral de Cremona. Arcangelo Crivelli morreu em 1623; trata-se talvez de Giovan Battista Crivelli, o autor, em 1626, do *Intermezzi inventati in lode della città di Ferrara* (Intermédios criados em louvor à cidade de Ferrara). Vincenzo Tozzi, cuja presença à Veneza é uma dúvida – sabe-se de indicação na margem do libreto de *La finta savia* – ele era, naquele ano, *Maestro di Coro* na cidade de Messina, onde escreveu os intermédios *I Pasticcieri*, em 1650, o melodrama *Il ratto di Elena*, em 1657, e em Malta, *L'Annibale in Capua*, em 1664.

²³⁵ Uma cidade lendária que teria sido fundada por Ascânio, o filho de Enéias. Na mitologia romana, o Reino de Alba Longa foi uma antiga monarquia localizada na atual região do Lácio na Itália. Sua capital era Alba Longa. Embora a arqueologia confirme que Roma foi fundada por uma colônia de pessoas de Alba Longa, não existem registros históricos para o período (GARDNER, 1993).

²³⁶ A Sibila (em latim *Sibylla*; grego *Σίβυλλα*) é uma figura que existiu historicamente, mas também presente na mitologia grega e romana. Sibilas eram virgens com virtudes proféticas inspiradas por um deus (geralmente Apolo), e podiam fornecer respostas e fazer previsões, a maioria de forma escura ou ambivalente (MARRONE, 2004).

²³⁷ Proca é o último rei de Alba Longa.

²³⁸ Latinos – povo do qual os romanos descendem e cujo idioma, o latim, tornou-se a língua formal do Império Romano.

Toscana, o inimigo dos enganos, que quer Aretusa em liberdade, para que escolha qual dos quatro pretendentes mais a agrada. Ela cai aos pés de Marsio, e implora para recebê-la como sua. E Marsio, para não machucar seu amigo, a entrega para Amúlio, recebendo como cônjuge Aventina, irmã do mesmo. Enquanto Numitor, com a restituição de Sibilla, sequestrada pelos Cumanos, terá do Rei, sua filha Crisilla, com a futura sucessão do Reino de Cuma.²³⁹

3.3. A personagem de Aretusa

Aretusa é outra personagem interpretada por Anna Renzi com caráter de dissimulação. Considerada uma jovem sábia, tornou-se discípula de uma profetisa (vide figura 20), Sibilla. Aretusa, com tal status no reino e recebendo a atenção especial do rei, dá esperanças a Proca, mesmo sendo apaixonada por seu filho, o príncipe Numitor. Com estas características, a personagem apresenta variações de humor no desenrolar da trama.



²³⁹ Cumas ou Cuma, foi um antiga colônia grega fundada em cerca de 750 a.C. na Campânia, a cerca de vinte quilômetros de Nápoles, na Itália. Foi a primeira colônia grega fundada na Península Itálica, segundo relato de Estrabão (63.a.C. – cerca de 24 a.C.), historiador grego, autor da obra Geografia, um tratado de 17 livros contendo a história e descrições de povos e locais de todo o mundo que lhe era conhecido à época.

Fig. 20 – Jacques Granthomme II (1550/60 – c.1622). Sibylla Cumaea²⁴⁰ (c. 1607). Gravura feita depois por Crispyn de Passe. Gravuras e Desenhos Göttweig, Departamento da Ciência da Imagem, Donau-Universität Krems.

Strozzi no Prefácio de *La finta savia*, descreve a produção da ópera e em especial as qualidades de Anna Renzi ao interpretar a personagem Aretusa:

A Sig. Anna Renzi Romana, estupor dos Teatros, que ilustrou a minha *Finta pazza*, agora nos deleitará com a harmonia de sua maravilhosa expressão para fazer surgir *La finta savia*, muito melhor do que eu a tenha composto. O mesmo, operará com a doçura de suas vozes, e com a gentil maneira de representar tantos outros músicos [...] (STROZZI, 1643. Tradução nossa).

Strozzi chama novamente atenção para as qualidades vocais e histriônicas de Anna Renzi, fato sublinhado por Ellen Rosand, ao fazer referência ao gesto na descrição da loucura no prefácio de *La finta savia* de Strozzi (1643): "À esta fúria sobrecarregava os sibilos que faziam várias mudanças de voz e outros movimentos estranhos da pessoa, como descreve Virgílio no sexto canto da divina Eneida"²⁴² (STROZZI *apud* ROSAND, 1991, tradução nossa).

3.4. Cena de destaque:

Ato I – Cena I

Nesta cena, Aretusa sai com suas damas de companhia a colher flores do jardim para ornar o altar da Deusa Cibelle. Canta uma canção, de caráter jocoso, que revela sua vontade em não desposar o velho rei Proca, pois está apaixonada por Numitor, filho do rei.

Trecho do libreto	Tradução ²⁴³
<i>Ben si vede, che fuggito Di Marito.</i>	Bem se vê que fugistes do marido. Frio peito tem quente Aurora:

²⁴⁰ Placa numerada 3, a partir da série das "12 Sibilas" de Crispyn de Passe, o Velho; busto em um círculo, visto na metade do comprimento, com buquê de flores.

²⁴¹ *La Sig. Anna Renzi Romana stupor de' Teatri, che illustrò la mia Finta Pazza, hora si compiacerà con l'armonica sua maravigliosa espressione di far apparire La Finta Savia molto migliore di quello, ch'io l'habbia composta. Lo stesso opereranno con la dolcezza della lor voce, e con la gentilissima maniera di rappresentare tanti altri Musici [...]*

²⁴² *A questo furore sopraffatte le sibille facevano varie mutanze di voce, e diversi strani movimenti della persona come le descrive Virgilio nel sesto della divina Eneide.*

²⁴³ Tradução nossa.

*Freddo seno hai calda Aurora:
Ben si legge in queste foglie,
Ch'esser moglie
Ad un vecchio, ò Dea, t'accora:
S'eri in braccio al tuo diletto,
Giovinetto,
Ben potea chiamarti il Sole:
Che, chi gode il bel semblante
Dell'amante,
Lagrimette son divine
Queste brine:
Piange l'Alba, e ride il Fiore.
Così spesso dalle pene
Nasce il bene:
E la gioia dal dolore.*

Bem se lê nestas folhas,
Que ser mulher de um velho,
ò, Deusa, te aflige:
Se estivesses nos braços de teu amado,
Jovenzinho,
Bem poderia chamar-te o sol:
Que, quem aprecia o belo semblante
do amante,
Antes, não quer o surgir do sol.
Lágrimas pequenas são divinas
Estas geadas:
O amanhecer chora, ri a flor.
Então, muitas vezes das penas
Nasce o bem:
E a alegria, da dor.

4. Damira de *Le fortuna di Rodope e Damira*

4.1. Apresentação da ópera

Este drama de 3 atos foi representado no Teatro S. Apollinare, em Veneza, em 1657. O libreto foi escrito por Aurelio Aureli²⁴⁴ e a música composta por Andrea Ziani.²⁴⁵

Sobre a vida de Aurelio Aureli se conhece pouco: foi membro da *Accademia degli Imperfetti*, Academia dos Imperfeitos, e talvez, da *Accademia degli Incogniti*. Escreveu 50 libretos, no período entre 1657 e 1708 (MUTINI, 1960).

Andrea Ziani, organista e compositor de óperas e oratórios, debutou como compositor de ópera no carnaval de 1654, com *La guerriera spartana*, a guerreira espartana, em Veneza. Foi *maestro di capella* na cidade de Bergamo, trabalhou em Ausburgo e Dresden, na Alemanha, e Viena, na Áustria. Retornou a Veneza. Posteriormente mudou-se para Nápoles, onde assumiu o posto de professor no Conservatório di Sant'Onofrio, onde é o atual Conservatório di San Pietro a Majella (WOYKE, 2008).

4.2. Sinopse da ópera:

Damira era a Princesa de Lidia,²⁴⁶ esposa de Creonte, Rei do Egito. Este apaixonou-se por uma bela cortesã chamada Rodope. Para gozar dos

²⁴⁴ Nascido em Veneza, ? – depois de 1708.

²⁴⁵ Nascido em Veneza, 1616 – Nápoles, 1684.

prazeres da cortesã, causou um acidente no barco onde a esposa navegava ao longo do Rio Nilo. Creonte acreditando que Damira estava morta, voltou a Menfi, sua cidade, para celebrar seu funeral e aproveitou a oportunidade para introduzir Rodope à corte. Damira, tomada como morta, foi salva por um camponês e assumiu a identidade de Fidalba, órfã e pobre do vilarejo. Piedosamente foi adotada por Bato, o camponês que a salvou juntamente com sua esposa, a velha Nerina, pois o casal não tivera filhos. A pretensa Fidalba sob roupas rústicas pranteava pelo bosque externando sua dor. Até que um dia, Creonte, adepto à caça, resolve caçar neste mesmo bosque. Ao seguir um cervo, caiu do cavalo e desmaiou. Bato, que saíra para vender sua colheita na feira, ao passar pelo local, encontrou Creonte. Acreditando em sua morte, resolveu carregá-lo até seu casebre, sem conhecimento de que ele era o Rei do Egito. Enquanto voltava, encontrou-se com Sicandro, um cortesão saído de Menfi para caçar com Creonte.

As relações entre os personagens são complicadas e baseadas em enganos, como vemos a seguir:

Rodope, cortesã, é apaixonada por Nigrane. Creonte, Rei do Egito é enamorado de Rodope. Damira, esposa de Creonte, foi tomada como morta, afogada no Rio Nilo, assumiu a identidade de uma camponesa com nome de Fidalba. Nigrane, cavalheiro privado da Corte, é amante de Rodope. Breno é general das armas do Egito, e é apaixonado por Rodope. Lerino é pajem de Rodope. Sicandro é cortesão, favorito do Rei. Bato é um camponês. Nerina, é a mulher de Bato. Erpago é um pintor da Corte (AURELI, 1657, p.8).

4.3. Personagem de Damira/ Fidalba

Esta personagem é um pouco diferente das demais citadas, com uma vaga lembrança das características de Otávia, da ópera *L'incoronazione di Poppea* – Damira é virtuosa e fiel. Damira acaba reconquistando o amor de seu marido, o Rei Creonte e governam juntos o seu reino.

²⁴⁶ Lidia era uma região histórica no oeste da península da Anatólia, no que hoje são as províncias turco em Izmir e Manisa. Era reino e do império, desde a queda do império hitita até sua conquista pelos persas, de acordo com uma fonte de 1300. C. e, de acordo com a outra, a partir de 718 por meio de 546. C.

4. 4. Cena de lamento:

A cena se dá com Damira na floresta, dando vazão à sua dor, expondo suas lágrimas de amargura sobre a sua situação, depois de ter vivido por algum tempo, sob teto rústico (casa de Bato e Nerina), como a pretensa Fidalba.

Trecho do libreto	Tradução ²⁴⁷
<i>Che mi giova esser Regina, Se nemiche hò in Ciel le Stelle, Se à soffrir forti rubelle Crudo Fato mi destina, Che mi giova esser Regina? Un pagliareccio albergo È mia Reggia in cui vivo, e notte, e giorno L'herbette, ch'hò d'intorno Son le mie damigelle, E mie faci notturne Sono del Ciel le fiammegianti Stelle Le lacrime incessante, Che m'imperlano il volto, E trapungono il cor d' aspre amarezze Sono le gioie mie, le mie ricchezze: Mà pur benche ricopra Sotto vil manto l'esser mio reale, Questa veste non vale Punto à scemar il reggio mio decoro, Così tal nube i rai del Sole oscura, Mà non per questo il pregio suo li fura Infelice, che parlo? Con quai vani conforti Delirando procuro D'applicar al mio male Debole medicina?</i>	Que me vale ser Rainha. Se inimigas são as estrelas do céu, Se sofrer forte rebeldia Apresenta-me o destino cruel, Que me vale ser Rainha. Um casebre de palha É meu palácio onde eu vivo, dia e noite E as heras, que estão em torno São a minha companhia, Durante a noite, minhas luzes radiantes Do céu, são as estrelas flamejantes. As lágrimas que não cessam, Cobrem de pérolas, o rosto E meu coração coberto de desgosto. São minhas joias, minhas riquezas: Mas, apesar de coberta Sob vil manto, em verdade À pena, não vale tal habilidade Ao ponto de diminuir minha real dignidade, Assim, como o raio do sol pela nuvem obscurecido, Nem tanto por seu valor roubado. Infeliz, que falo? Com alguns vãos consolos Delirante tento Aplicar em meu mal Débil medicamento?

5. Dorisbe, de *L'Argia*

5.1. Apresentação da ópera:

²⁴⁷ Tradução nossa.

A primeira execução da ópera, foi em 4 de novembro de 1655, no Teatro *Hof-Saales*, em Innsbruck – Áustria. O libreto foi escrito por Giovanni Filippo Apolloni²⁴⁸ e a música composta por Antonio Cesti.²⁴⁹

Apolloni foi membro da *Accademia dei Percossi* (Academia dos golpeados) e também da *Accademia degli Sfaccendati* (Academia dos mandriões, indolentes). O seu trabalho mais conhecido foi *La Dori*, também musicada por Antonio Cesti.

Antonio Cesti era cantor (tenor) e organista. Foi *maestro di capella* em Florença, 1660, e tornou-se vice-Kapellmeister (mestre de capela), 1666, em Viena. Foi considerado um dos mais célebres músicos italianos de sua geração, principalmente como compositor de óperas. Das mais célebres destacam-se *La Dori* (Veneza, 1663), *Il Pomo d'Oro* (Viena, 1668) e *Orontea* (1656).

Em 1655, Antonio Cesti compôs a ópera *L'Argia* para um evento histórico. Em Innsbruck, na corte dos Habsburgos,²⁵⁰ esta obra fez parte do quadro festivo, em comemoração à conversão da Rainha Cristina, da Suécia.²⁵¹

Cristina da Suécia ficou tão impressionada, que esta ópera foi realizada duas vezes (vide figura 21). Galeazzo Gualdo,²⁵² escreve a História Sacra Real de Sua Majestade, Alessandra Di Cristina Rainha da Suécia, publicado em 1656, em Veneza:

Também à noite seguinte, uma outra ópera foi realizada: *L' Argia*, um drama musical de belas paisagens e visão incomum. Os trajes dos artistas foram extremamente elegantes e lindos no mais alto grau, a música requintada. O venerável arquiduque não teve nem diligência nem despesa poupada para obter os maiores virtuosos da Itália. Levou seis horas, sem interrupção, e Sua Majestade e todos

²⁴⁸ Apolloni (Arezzo, 1635 – Arezzo, 1688).

²⁴⁹ Cesti (Arezzo, 1623 – Florença, 1669).

²⁵⁰ Por ter sido elevada à realeza em 1273, é denominada a "família imperial" do Sacro Império Romano Germânico (962-1806); e por ter sido a soberana da Áustria desde 1278 até 1918, tendo inclusive sido a única governante do Império Áustro-Húngaro (1867-1918), é denominada como a "família imperial austríaca"(STEED, 1913).

²⁵¹ Foi uma surpresa bem quista para a Contrarreforma. Ao abraçar a fé católica, ela virou as costas para o império protestante que seu pai, Gustav II, tinha tão penosamente conquistado, dando aos clérigos católicos uma oportunidade de ouro para mostrar o sucesso de seus esforços para saudar Christina de maneira grandiosa.

²⁵² Galeazzo Gualdo Priorato (23 de julho 1606, Vicenza, 1678 em Vicenza), na verdade Conte Galeazzo Gualdo Priorato foi um italiano militar /depois mercenário, historiador, geógrafo e diplomata.

os presentes gostaram da ópera com alegria atenciosa²⁵³ (GUALDO, 1656. Tradução nossa).

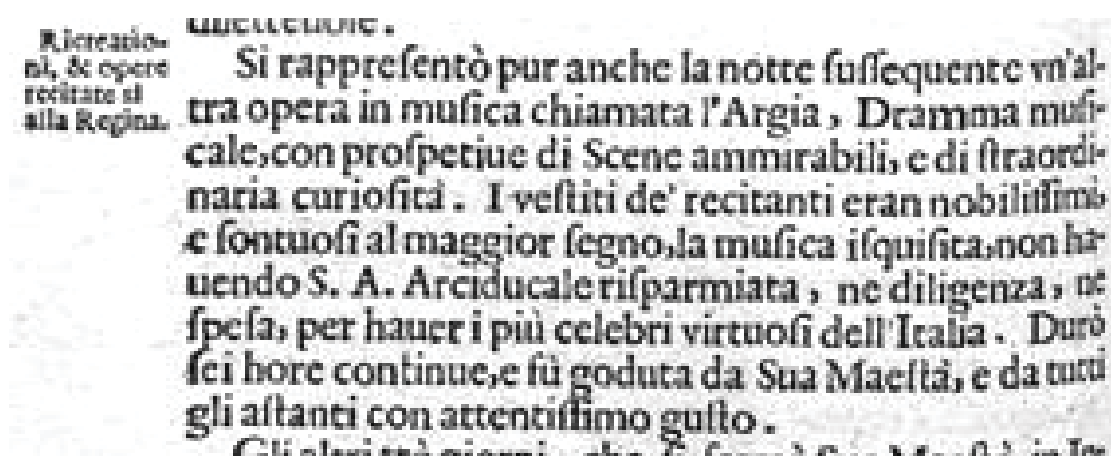


Fig. 21 – Galeazzo Gualdo (1606 – 1678). História Sacra Real de Sua Majestade, Alessandra Di Cristina Rainha da Suécia, 1656, Veneza.

Podemos ainda ler a descrição do entusiasmo que a ópera causou à plateia aristocrática que cercava a Rainha:

Uma vez que estava sentado muito perto (...) ouvi a Rainha repetir sua expressão de surpresa sobre o poder da linguagem, sua representação através da Música e da rara arte dos cantores e músicos. A Rainha e toda a distinta/elegante sociedade aplaudiram repetida e vigorosamente, e declararam que nunca tinham visto nada semelhante e provavelmente não veriam de novo²⁵⁴ (TAFURI, 1655, p.25. Tradução nossa).

Reproduzimos aqui mais um documento sobre a realização da ópera, nas festividades da conversão da Rainha da Suécia, FESTIVUS ADVENTUS Virginis Christinae, em 1655:

Naquela noite, ela foi entretida com uma ópera excelente, toda com Música, e em italiano, sendo que todos os atores desta obra eram italianos e, como alguns deles mesmos me explicaram, havia sete

²⁵³ Auch am darauffolgenden Abend wurde eine Oper aufgeführt: L'Argia, ein musikalisches Drama mit wunderbaren Bühnenbildern und von ungewöhnlicher Sehenswürdigkeit. Die Kostüme der Darsteller waren äußerst elegant und in höchstem Maße prächtig, die Musik exquisit. Der ehrwürdige Erzherzog hat weder Fleiß noch Kosten gespart, um die bedeutendsten Virtuosen Italiens zu bekommen. Es dauerte sechs Stunden ohne Unterbrechung und Ihre Majestät sowie alle Anwesenden genossen die Oper mit aufmerksamer Freude. Fonte: Galeazzo Gualdo, Historia Della Sacra Real Maestà. Di Christina Alessandra Regina di Svetia, Venedig 1656.

²⁵⁴ Da ich ganz nahe saß (...), hörte ich die Königin wiederholt ihrem Erstaunen Ausdruck geben über die Gewalt der Sprache, deren vollendete Wiedergabe durch die Musik und die seltene Kunst der Sänger und Musiker. Die Königin und die ganze vornehme Gesellschaft spendeten wiederholt lebhaften Beifall und erklärten, daß sie etwas Ähnliches nie gesehen und wohl auch nicht wieder sehen würden.

castrati ou eunucos, o resto eram cortesãos, monges, frades ou padres. Estou certo de que durou cerca de seis ou sete horas, com cenas altamente incomuns e música arrebatadora²⁵⁵ (TAFURI, 1655, p. 25. Tradução nossa).

5.2. Sinopse da ópera

Atamante, rei de Chipre teve com sua mulher Doricrene, um filho chamado Lucimoro, e uma filha chamada Dorisbe. Lucimoro, ainda criança foi raptado por piratas nas praias de Chipre, e com ele foram feitos escravos sua babá e o aio, chamado Osman. Foi vendido ainda bebê para Ali, rei da Trácia, que não possuía filhos, e sem esperança de tê-los, adotou Lucimoro, e chamou-o Selino. Depois de várias diligências feita pelo rei Atamante para recuperar o filho perdido, a rainha Doricrene, vencida pela dor, morre. A babá de Lucimoro igualmente morre antes de chegar a Bizâncio, e o aio Osman, de súbito, escapou da escravidão; mas em dúvida não retornou para Chipre, temeroso de que a perda do filho real fosse atribuída à sua fraqueza, assim retirou-se à ilha de Negroponte, e lá vestido de pastor terminou seus dias anonimamente. Atamante, após a morte de Doricrene, permaneceu viúvo pelo resto de sua vida, e como não encontrou novamente seu filho, resolveu dar a hereditariedade do reino à Infanta Dorisbe, a qual crescia com uma beleza extraordinária. Cresceu na Trácia, também rico em qualidades respeitáveis o Príncipe Selino, chegou ao final do *terzo lustro*²⁵⁶ (terceiro quinquênio), obteve de Ali (seu pretenso pai) permissão para peregrinar pelo mundo, para aprender sobre a diversidade das línguas, como dos costumes. Selino foi incógnito ao reino de Negroponte, onde ele se apaixonou por Argia, filha do rei Toante, bela como a maravilha. Argia correspondeu aos sentimentos do estrangeiro, descobriu-o como Príncipe da Trácia, e dando-lhe fé ao matrimônio, obteve felizmente o intento de seus pensamentos. Em poucos

²⁵⁵ *An diesem Abend wurde sie mit einer ausgezeichneten Oper unterhalten, alles mit Musik, und auf Italienisch, wobei die Darsteller dieses Stücks allesamt Italiener waren und, wie einige mir selber erzählt haben, es waren sieben Kastraten oder Eunuchen dabei, der Rest waren Kurtisanen, Mönche, Brüder und Priester. Ich bin mir sicher, es dauerte etwa sechs oder sieben Stunden, mit höchst ungewöhnlichen Szenen und hinreißender Musik.*

²⁵⁶ Um lustro é um período equivalente a 5 anos. Estava em voga na literatura antiga, primeiramente no latim e depois no italiano, para indicar idade em décadas. Veja, por exemplo Leopardi (*Appressamento della morte*, I, vv. 115-117) *Non ti dolga di tua poca dimora / in questa spiaggia trista, e non ti caglia / ch'ancor del quarto lustro non se' fora.* "Não te doas de tua pouca demora / neste monte sombrio, e não te endureças/ Que ainda do quarto lustro não tinha passado." (Na verdade não havia completado os 20 anos)(MARTINELLI, 2000, pp.42-43).

dias Argia fica grávida de Selino, que já saciado dos abraços da apreensiva princesa, embarcou em um navio durante a noite e, de repente, partiu. Ela se apercebe, embora tarde, da infeliz traição, e com o passar do tempo descobriu os erros amorosos, e vestida de homem, desesperada, fugiu. Antes de sair do reino foi chegando a dor de parto, e encontrando-se perto da cabana de Osman, que fingia ser um pastor, deu à luz a um lindo filho, o qual em memória da traição do pai deixou-o sem nome. Concedidos à pobre Argia poucos dias de descanso para os membros traumatizados com o parto, chamou-a o pretense pastor, que em sua cabana a tinha gentilmente recolhido, deu-lhe uma boa quantia em ouro e pedras preciosas, e com lágrimas, implorou para alimentar em segredo aquele infeliz bebê, até que ela voltasse para recuperá-lo de forma mais conveniente. Prometeu o bom velho todo o zelo, e com carinho extraordinário despediu-se da princesa fugitiva. Enquanto ela partia na trilha de seu traidor, veio à corte de Chipre, onde ela (travestida) foi admitida sob o nome de Laurindo aos serviços da princesa Dorisbe. Esta brevemente se apaixonou de tal modo por este pretense pajem, que jurou querê-lo por esposo, e não pode se não ir de encontro, o pai Atamante, se não acordar com Laurindo digno de seu casamento. Em tal estado estava a corte de Chipre quando o Príncipe Selino, quatro anos após sua fuga de Negroponte, em busca de aventuras, chegou ao palácio de Salamina, e logo que viu a beleza majestosa de Dorisbe, se esqueceu totalmente de Argia, por tudo em Dorisbe se apaixonou. Ao mesmo tempo, empurrado pela fama de Dorisbe, e possuído pelo desejo de reencontrar novamente sua irmã, Argia, apareceu em Salamina, Feraspe, Príncipe de Negroponte.

5.4. Cena de destaque:

Ato I - Cena Sétima

No reino de Chipre, no Palácio de Salamina, a cena se passa nos aposentos da princesa Dorisbe. Em uma canção estrófica, dá vazão aos seus sentimentos por Laurindo, em fulminante paixão, sem saber que é Argia travestida o objeto de seu amor.

Trecho do libreto	Tradução ²⁵⁷
<i>S'un guardo mi vinse, E'l sen mi piagò, S'un crine m'avvinse, E'l cor m'annodò, palesa mio core lo stral che volò, che piaga d'amore tacer non si può. S'è forza ch'io spiri per cruda beltà, se i muti sospiri non trovan pietà: palesa mio core chi l'alma legò, che laccio d'amore celar non si può.</i>	Se um olhar me é dado, e meu peito é atormentado, se um fio de cabelo me agarrou, e o coração me é atado, revela o meu coração a seta que voou, que flagelo de amor não pode ser silenciado. Se tu me forças a respirar por beldade cruel, se os suspiros silenciosos não encontram piedade: revela o meu coração sobre a alma amarrada, que laço de amor não pode ser escondido.

Todas as óperas de Anna Renzi.

A seguir, apresentaremos uma tabela com as óperas em que Anna Renzi atuou, embora as partituras tenham sido perdidas:

	Ópera	Data	Personagem
1	Il Favorito del Principe	1640	Lucinda
2	Il Bellerofonte	1642	Archimene e Venere
3	Deidamia	1644/ 1650	Deidamia
4	Ercole in Lidia	1645	Giunone e Fillide
5	La Torilda	1648/ 1653	Torilda e Villanella
6	L'Argiope	1649	Argiope
7	Cesare Amante	1653	Cleopatra
8	La Cleopatra	1655	Cleopatra
9	L'Eupatra	1655	Eupatra/ Giunone

	Libretista	Compositor	Teatro	Cidade
1	Ottaviano Castelli	Filiberto Laurenzi	Palazzo Pallavicini	Roma
2	Vincenzo Nolfi	Francesco Sacrati	Novissimo	Veneza
3	Scipione Herrico	Filipo Laurenzi ?	Novissimo	Veneza/ Florença
4	Maiolino Bisaccioni	Gerolamo Rovetta	Novissimo	Veneza
5	Paolo Bissari	Francesco Cavalli ?	Grimani	Veneza/ Genova
6	Giovani Fusconi	Alessandro Leardini	Grimani	Veneza
7	Dario Varotari	Antonio Cesti	-	Genova

²⁵⁷ Tradução nossa.

8	Dario Varotari	Antonio Cesti	-	Innsbruck
9	Giovanni Faustini	Andrea Ziani	-	Veneza

Como podemos perceber, Anna Renzi colocou suas habilidades em variadas personagens, às vezes, fazia o papel da sedutora, outras, fingia possuir uma qualidade ou até, uma não qualidade – a loucura, para conseguir seu intento. E por fim, também protagonizou personagens que eram reservadas e discretas aceito como o ideal pela sociedade.

Para confirmar a excelência da diva e salientar a admiração dos libretistas e compositores que escreveram as personagens especialmente para Anna Renzi, a seguir podemos ver a figura de capa (vide figura 22), do libreto da ópera *Argiope*, de Giovanni Battista Fusconi (música perdida), dedicado à *prima donna*.



Fig. 22 – Giovanni Battista Fusconi. Libreto da ópera *Argiope* (1649), frontispício. *Consacrata al chiaro merito della Signora Anna Renzi.*²⁵⁸

²⁵⁸ Fábula Musical *L'Argiope* de Giovanni Battista Fusconi. Consagrada aos claros méritos de *Signora Anna Renzi*.

A dedicatória contida no Prefácio, que segue à capa demonstra a preocupação do autor para que a obra, no caso, o libreto da ópera, estivesse à altura do talento e o mérito da cantora Anna Renzi (vide figuras 23 e 24):

Para servir V.S.^a. Ilustríssima em primeira mão esta ópera, à sua contemplação, eu a tenho finalmente aperfeiçoada; onde a vós devo ainda enviá-la por todos os aspectos, como com ela, que está destinada a felicitar os erros da minha dor com a divindade de vosso canto, que transporta as sereias aos teatros, ainda traz à Terra a harmonia [música] das esferas. Devo aqui em aplauso à eminência de vosso mérito, que vos prega uma *Musa Novella* ao nosso século, eleva o canto do cisne: mas onde fala um Mundo [finalizado] nesta augusta cidade, estupenda enaltecadora de vossa virtude: seria imprudente, ao som da voz, de quem não aproveita suas qualidades, a de um único admirador do mérito sobre-humano. Vos dedico esta ópera não para obrigá-la a proteger, bastando para poderosa defesa de ser beatificada pelo vosso canto: mas para a expressão viva das obrigações imortais a que professo à sua inefável gentileza, da qual, perpétuo idólatra vos prego do céu, a eternidade da vossa glória eterna no curso de felicíssimo destino. E me despeço. De V.S. *Mia Signora* (FUSCONI, 1649. Tradução nossa).²⁵⁹

²⁵⁹ *Per servire a V.S.misi dapprima la mano a quest'Opera, & a sua contemplatione l'hò finalmente perfetionata; onde a lei debbo ancora per ogni riguardo inviarla, come a colei ch'è destinata a felicitar gli errori dela mia pena con la divinità del suo canto, che trasporta le Sirene sù i Teatri, anzi porta in Terra l'armonia delle sfere. Doverei quì in aplauso all'eminenza de'vostri meriti, che vi predica una Musa Novella al nostro secolo, sciogliere canti di Cigno: ma dove parla un Mondo epilogato in questa augustissima città, stupenda acclamatrice dela vostra virtù: sarebbe temerario il suono della voce di chi non vanta altro pregio, che d'unico ammiratore d'un Merito sovrhumano. Vi dedico adunque quest'opera non per obligarvi a proteggerla, bastandole per potente difesa l'essere beatificata dal vostro canto: ma per viva espressione de gli obblighi immortali ch'io professo alla vostra ineffabile gentilezza, dela qualle perpetuo Idolatra vi prego dal Cielo nella eternità della vostra gloria eterno corso di felicissima fortuna. E mi rassegno. Di V.S. Mia Sig.*

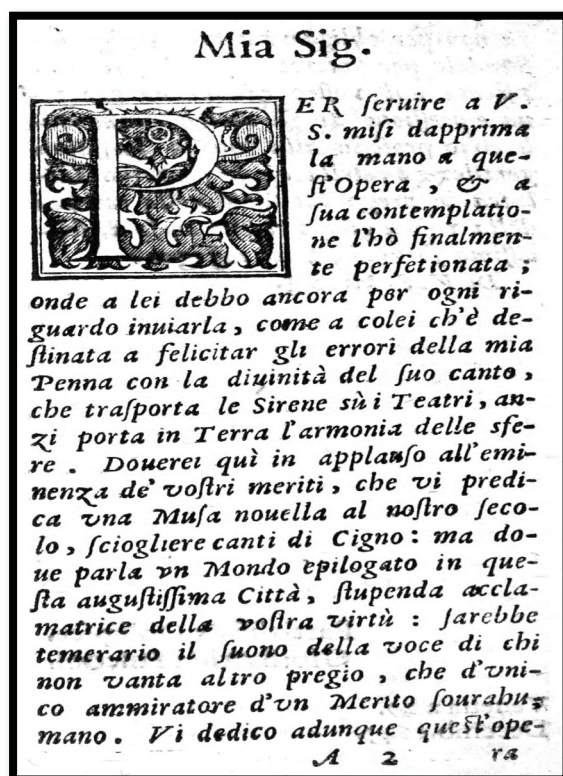


Fig. 23 – Giovanni Battista Fusconi. Libreto da ópera Argiope (1649). Dedicatória à Anna Renzi, primeira parte.

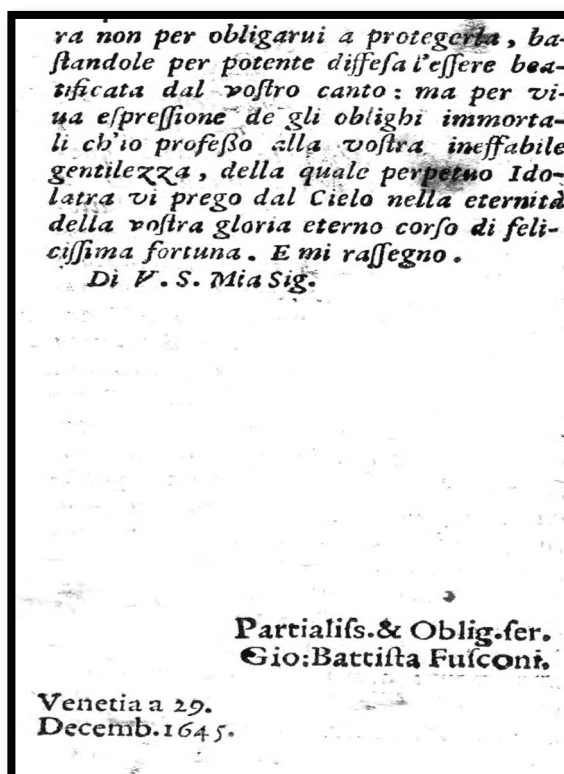


Fig. 24 – Giovanni Battista Fusconi. Libreto da ópera Argiope (1649). Dedicatória à Anna Renzi, segunda parte.

5.4. Convenções da ópera veneziana do século XVII.

Para atender à constante demanda por novas obras de forma eficiente, temporada após temporada, e explorar situações que já haviam sido bem sucedidas, mas fazê-las parecer novas, libretistas e compositores vieram cada vez mais a contar com uma ampla gama de convenções adaptadas, em sua maior parte, da comédia falada. As convenções envolviam estruturas de enredo, tipos de caracteres, e, de forma mais significativa para o futuro do melodrama. De fato, como veremos, muitas das convenções dramáticas ainda são reconhecíveis em óperas que desfrutamos hoje.

A necessidade de criar frequentemente novos espetáculos, sem perder a aprovação do público, favoreceu o surgimento de uma série de convenções nos teatros venezianos. Compositores e libretistas poderiam confiar em algumas fórmulas-padrão²⁶⁰ que já haviam recebido o consentimento do público; a audiência foi atraída pela possibilidade de encontrar situações e dispositivos dramatúrgicos, a que ele era habituado, inseridos nas novas tramas – ou, pelo contrário, para ver histórias substancialmente bem conhecidas no palco com novas particularidades²⁶¹ (CARROZZO, 1995, p. 84-85). Uma vez inseridos neste tipo de acordo tácito com o público, os autores também podiam brincar com as expectativas que tinham despertado, por exemplo, reinventando com muita imaginação, algumas convenções muito conhecidas ou simplesmente referindo-se de forma implícita através dos acontecimentos do drama. É incrível ver como um espetáculo de sucesso foi inteiramente feito de acordo com uma rede de soluções dramático-musicais codificadas. Algumas delas são típicas do teatro de ópera contemporânea, enquanto outras são heranças do teatro falado.

ROSAND (1991, p.323) reforça a afirmação acima, escrevendo que uma vez estabelecida, algumas das convenções estruturais mais gerais permaneceram relativamente constantes ao longo do século, enquanto outras, mais especificamente músico-dramáticas, mudaram em resposta ao gênero em desenvolvimento. Em maior escala, o formato em três atos, após um

²⁶⁰ O enredo convencional era derivado de um mito ou história.

²⁶¹ O uso extensivo das convenções não é uma prerrogativa do teatro de ópera, tendo sido muito praticada nos gêneros que pressupõe-se a reprodução em série de um esquema narrativo. Modelos repetitivos recorrem, por exemplo, nos *canovacci* usados pelos artistas da *commedia dell'arte*.

período inicial, tornou-se padrão para as tramas das óperas. As histórias passaram de uma ênfase na mitologia ao romance e história cada vez mais ficcional, uma estrutura convencional com base na fórmula (padrão) de Faustini, que surgiu na década de 1640: dois pares de amantes rodeados por uma variedade de personagens secundários e comediantes. Esta era a fórmula fornecida pelo autor aos subsequentes libretistas com a base para variação e invenção.

Outras convenções serviram para articular a estrutura maior da ópera. O primeiro ato foi geralmente precedido por um prólogo apresentado por personagens mitológicos ou alegóricos. As óperas comumente começavam com um movimento instrumental, uma sinfonia. Os atos, individualmente, poderiam variar em tamanho e número de cenas, com “primeiros atos” geralmente mais longos e “terceiros atos” mais curtos. O primeiro ato apresentava a situação básica, incluindo as sub-tramas, e terminava em confusão. O segundo ato complicava-se ainda mais a confusão e atingia seu ápice em algum momento do terceiro ato e era resolvido perto do fim, até mesmo como cena final. O clímax emocional no terceiro ato era marcado geralmente por um lamento, e também a reconciliação dos amantes, dada por um dueto.

Quanto aos personagens, há uma diferença social entre os sérios e os cômicos, pertencendo estes últimos normalmente às classes mais baixas. Há cenas que, no entanto, participam em parte os personagens de categoria diferente: por exemplo, aquela típica cena em que a ama dá conselhos para a pessoa por quem é responsável. Como no caso da ópera *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi, na cena em que a ama falando com a imperatriz Otávia, aconselhou-a a fazer “vistas grossas” quanto ao romance de seu marido, o imperador Nero com a cortesã Popéia. Já que ele se perdia em prazeres nos braços da amante, ela (Otávia) poderia buscar carinho em braços de outro.

Dentre as várias cenas/convenções da ópera veneziana, estes eram os números mais frequentes estavam, segundo CARROZZO (1995):

- 1) A **ária cômica**, geralmente estrófica. A música não devia comprometer o efeito cômico do texto: assim, o canto era silábico, com limitada extensão vocal (muitas notas repetidas) e frases que são separadas

umas das outras. As árias cômicas estiveram presentes em praticamente todas as óperas venezianas a partir de 1640 até o fim do século, isto é, até o momento em que os personagens cômicos foram excluídos das tramas de ópera.

2) O **dueto de amor**, que era desde o princípio a cruz dos defensores teóricos da verossimilhança, parecendo pouco provável que "estes homens conduzissem seus problemas mais importantes com o canto" e que "falando juntos, eles pudessem dizer espontaneamente as mesmas coisas."²⁶² Mas a natureza excepcional da condição emocional, finalmente pareceu suficiente para justificar a incongruência do comportamento. Muitas vezes, a reconciliação dos dois principais pares de amantes era sustentada por dois duetos no final do terceiro ato. O dueto de amor mais conhecido e por isto mais pesquisado da música desta época é "Pur ti miro", da ópera *L'Incoronazione di Poppea*. O imperador Nero canta com a sua nova imperatriz coroada, Popeia. De acordo com Gentilini Cristian:

Aqui a delirante paixão dos dois amantes encontram sua mais ardente configuração musical no incessante entrelaçamento dos movimentos sonoros e o movimento do contraponto apoiado pelo baixo ostinato que parece querer aludir ao único pensamento que atormenta os sentidos e a mente dos dois protagonistas²⁶³(CRISTIAN, 2008, p.8. Tradução nossa).

Havia também alguns tipos de cenas convencionais; o lamento, a cena da loucura, aquela "da vida após a morte" e a do sono. As óperas venezianas tomaram-nas emprestadas diretamente do teatro falado, especialmente da comédia e da pastoral.

3) **Aria-lamento**: foi talvez, a convenção de maior sucesso do teatro musical do século XVII, presente desde os primeiros experimentos de Florença. O sucesso deste *topos* remonta a Monteverdi, o *Lamento della Ninfa*, uma ária de câmara sobre um texto de Ottavio Rinuccini publicado no oitavo livro de Madrigais (1638), escrito em estilo "teatral" e na forma de variação estrófica: um fundo composto por quatro notas descendentes (lá, sol,

²⁶² Assegurado pelo acadêmico *Incognito*, Giacomo Badoaro, no prefácio de *Ulisse errante* (1644).

²⁶³ *Qui la delirante passione dei due amanti trova la sua più ardente configurazione musicale nell'incessante intrecciarsi di movenze sonore e nell'avvinchiante moto del contrappunti sorretti nella parte grave da un ostinato martellante che sembra volere alludere all'unico pensiero che travaglia i sensi e la mente dei due protagonisti.*

fá, mi) é repetida 34 vezes, com uma melodia sempre diferente. Tal procedimento pareceu tão eficaz que foi emulado em dezenas de obras posteriores, na qual o tetracorde descendente como baixo *ostinato* (assim se define uma forma fixa de algumas notas, sendo repetido em continuidade no baixo de uma composição) poderia ser diversamente modificado, estabelecendo o conceito de "lamento".

4) Mesmo a **cena-lamento** tem suas origens da dupla Rinuccini / Monteverdi. O lamento de Ariana, já mencionado, é a única peça sobrevivente da obra de mesmo nome. Foi o protótipo de uma longa série de cantatas de câmara e monólogos de ópera, em *versi sciolti*, *stile recitativo* e dividido em seções, muitas vezes separadas umas das outras por intervenções corais e caracterizada, cada seção, por um afeto contrastante. As cenas-lamento apresentaram relevância autônoma de alguma forma, mas não são árias. Não sendo propriamente peças fechadas e não se podendo especificar uma forma musical que as identifica: a estrutura do *lamento de Arianna* e das posteriores se desenvolveu a partir das necessidades internas do texto. O sucesso deste *topos* foi tal para que as óperas do século XVII, normalmente continham mais de uma cena de lamento.

5) A **cena do sono**, em que um dos personagens em cena está dormindo, era um dos pretextos favoritos para introduzir a expressão cantada, quando tal condição comprometia as condições normais de consciência e, portanto, facilitava o "irracional" uso do canto por parte do personagem dormiente ou aquele em vigília. Isso permitiu que, por vezes, se resolvesse alguns problemas dramáticos de forma eficaz.

6) As cenas de **encantamento**²⁶⁴ e de **invocação** (também chamado às vezes **cena-sombra**, com referência à vida após a morte). Normalmente as cenas de invocação apareceram no final do ato ou serviram como um prólogo.

7) ROSAND (1991, p.341), diz que a **cena de loucura**, pode ser temporária, fingida ou real. Teve uma longa herança literária. Sem dúvida, devido a sua inspiração no Canto 24 de Ariosto, em Orlando Furioso (talvez seja o retrato mais célebre da loucura na literatura italiana), o *topos* tornou-se um *tour de force* favorito para alguns atores mais famosos (ou, mais

²⁶⁴ Cena de encantamento: em *versi sdrucchioli*, que é uma sucessão de linhas acentuadas não na padronizada sílaba final ou penúltima, mas na antepenúltima sílaba (ROSAND, 2006, p.13).

frequentemente, atrizes) das trupes da *commedia dell'arte*,²⁶⁵ mas assegurou óbvias implicações para o *dramma per musica*, justificando o uso da música em um sentido muito específico: a loucura libertou os personagens do decoro – do comportamento normal – o que lhes permitiu fazer tudo o que quisessem, mesmo cantar. Mas o mero canto não foi o suficiente para projetar a loucura, especialmente num contexto de ópera onde todos cantavam. No teatro falado, personagens loucos ganhavam credibilidade no que diziam, bem como a forma como se expressavam falando irracionalmente, de forma desconexa e de forma inadequada, ao manifestar delírios, bem como por se comportar irracionalmente, vestir-se peculiarmente, movendo-se de forma anormal. Molinari descreve a cena de loucura dos artistas na *commedia dell'arte*:

O dormir da razão, [que] se manifesta como discurso absurdo, um discurso o qual, sem prejuízo da estrutura gramatical e sintática, transpõe aqueles nexos e aquelas regras lógicas que regem a criação do discurso verbal" (MOLINARI, 1985, p.121, tradução nossa).²⁶⁶

Na ópera *La finta pazza*, o que título já sugere, uma “pretensa” louca, teve sua primeira cena de loucura na ópera do século XVII. ROSAND escreve que em sua cena de loucura – propriamente dita, no final do Ato II – Deidamia, a personagem principal, fala repetidamente da guerra e também da morte²⁶⁷; ela muda rapidamente de um assunto para outro, enquanto ela finge raiva e depois ela finge dormir, o que incentiva Acchille a falar baixinho para ela²⁶⁸. Ela também gesticula descontroladamente – como ela mesma diz, no final de um discurso – quando ela decide parar de falar: "O que a língua diria, vemos o gesto fazer"²⁶⁹ (STROZZI, 1644 *apud* ROSAND, 1991. Tradução nossa). Finalmente, embora o objetivo final seja sério, a loucura de Deidamia tem

²⁶⁵ O exemplo mais antigo conhecido foi *La pazzia d'Isabella*, atuada por (e dedicado para) Isabella Andreini com a trupe dos *Gelosi* em Florença, em 1589. A tradição de cenas de loucura na *commedia dell'arte* e sua relação com as primeiras óperas são tratados exhaustivamente por Maria Paola Borsetta, "Teatro dell'arte e teatro d'opera nella prima metà del Seicento" (Tesi di laurea, Bologna University, 1986).

²⁶⁶ *sonno della ragione, [che] si manifesta come discorso assurdo, un discorso cioè in cui, salva restando la struttura grammaticale e sintattica, saltano invece quei nessi e quelle norme di ordine logico che presiedono alla generazione del discorso verbale.*

²⁶⁷ (carta de 7 de Maio cf. de Monteverdi).

²⁶⁸ (cf. carta de 22 de Maio de Monteverdi).

²⁶⁹ *Quel che diria la lingua esprime il gesto.* Os gestos de Anna Renzi no papel de Deidamia foram comentados várias vezes na coleção de poemas escritos em sua honra: *Le glorie della Signora Anna Renzi* e no *Cannocchiale per la finta pazza.*, citados no capítulo 4, pp. 62-64

características da *commedia dell'arte*. Seu desconexo e errático discurso varia livremente sobre vários temas e inclui sob a máscara da loucura, uma série de alusões referentes a seu entorno, ao teatro, e à própria produção.

Em “La musica della pazzia nella ‘Finta pazza’ di Francesco Sacrati,”²⁷⁰ OSTHOFF (*apud* ROSAND, 1985, p.353) escreve que a música de Sacrati para Deidamia é dominada por arpejos obsessivos e ritmos marciais, alusões claras à fanfarra de trompetes que qualificam a literal imitação da predominância da batalha e imagens de caça no texto. A tonalidade dessa cena, em geral, com ênfase em tonalidades com sustenidos, contrasta com o predomínio de tonalidades em bemol das outras cenas em que aparece Deidamia. OSTHOFF (1985, pp. 17-18), encontra uma correlação entre as esferas de tons e vários humores de Deidamia, e ele relaciona essas esferas, tais como Dó menor para a cena do sono de Deidamia, com a utilização da mesma tonalidade em outras óperas. Em *L’Incoronazione di Poppea*, por exemplo, a canção de ninar de Arnalta é em Dó menor; e *Il ritorno d’Ulisse in patria*, Ulisses desperta na mesma tonalidade. Osthoff sugere que este pode ser o que Monteverdi entende por *armonie imitanti il sonno*²⁷¹ (harmonia imitando o sono).

Tal como acontece com tantas outras convenções operísticas, devemos a uma articulação musical da questão da loucura a Monteverdi, que foi o primeiro compositor a tentar conscientemente – com seu modo característico de funcionamento – retratá-la em ópera (TOMLINSON, 1983, p. 303-11). Ele registrou suas idéias sobre o assunto em uma famosa série de cartas de 1627, relativas a uma ópera em que ele estava trabalhando junto a Giulio Strozzi, *La finta pazza Licori*, sua primeira produção conjunta e o primeiro libreto de ópera de Strozzi.

Ao aconselhar Strozzi sobre o tipo de texto que ele queria, Monteverdi estava particularmente preocupado sobre o caráter de Licori, a *finta pazza* de sua criação, e especialmente sobre sua loucura. Suas sugestões envolvem questões que vão, desde a disposição da ação, quando e quantas vezes Licori apareceria, à poesia e tópicos de seu discurso.

²⁷⁰ Papéis lidos em uma conferência realizada na Fondazione Giorgio Cini, setembro 1985, aponta para uma associação tradicional entre a caça (“la Caccia”), ou gritos de caça e fanfarras, e loucura.

²⁷¹ A expressão de Monteverdi “armonie imitanti il sonno” ocorre em uma carta a Alessandro Striggio de 24 de Maio 1627, sobre a ópera *La finta pazza Licori* (Lettere, ed. De Paoli, 251).

O estopim da década de 40, no século XVII, quando cada nova ópera teve sua cena da loucura, rapidamente diminuiu, para ser utilizado apenas ocasionalmente. Uma dessas ocasiões foi a última aparição no palco da original "finta pazza" veneziana, Anna Renzi, com a personagem Damira, em *Le fortuna di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli e Andrea Ziani (1657). Damira finge loucura a fim de recuperar seu marido das garras da cortesã Rodope. Certamente, o público deve ter se lembrado do triunfo da estréia da então lendária Renzi e reconhecido no gesto astuto de Damira, a recriação do sucesso precedente. Tornou-se convenção, a memória da história teatral. E a própria reconstituição da convenção de Renzi enfatiza novamente a importância da conexão entre as cenas de loucura e as *prima donnas* que os criaram, uma conexão que foi fundamental também para a persistência da convenção na *commedia dell'arte*.

8) Ao contrário do lamento (que normalmente é o reino dos personagens sérios sob coação emocional grave), e a cena de submundo (onde os personagens são, ou mágicos ou têm conexões sobrenaturais), algumas convenções foram aplicadas de forma mais geral: **a canção**, por exemplo. Em meados do século XVII, a maioria das óperas a incluía. Havia, e continua a ser, algo excitante, atraente, sobre uma canção "verossimilmente" cantada dentro do contexto de uma ópera, em que supostamente tudo é cantado. O que distingue a ária da canção é que textualmente elas podem ser estróficas, e tendem a ter linhas curtas, de igual comprimento que criam um efeito de cantilena, podendo ser reforçada por um refrão que faz alusão ao ato de cantar e/ou dançar. Algumas canções das óperas venezianas são cantadas por personagens que retratam cantores reais na trama. Outras são cantadas por personagens cômicos, muitas vezes fazendo mímica do seu próprio acompanhamento, essencialmente, como um meio de transmitir algo sobre si, bem como para fins de puro entretenimento. Ainda outros – a canção de ninar, a canção de beber – cumprem funções dramáticas muito específicas.

9) A canção não é a única convenção veneziana a ter persistido até o século XX. A **cena de carta** esteve presente, quase que continuamente, desde o início da década de 1640, e é uma das convenções mais atraentes e de longa duração da ópera. Exemplos proliferaram de cada era, tanto na comédia quanto na tragédia. A exploração clara de um dispositivo

característico das tradições da comédia falada, tem até precedente veneziano do século XVII em *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), de Aurelio Aureli e Marc'Antonio Ziani. Outra cena de carta, anterior à esta, na ópera *La finta savia*, de Giulio Strozzi e Benedetto Ferrari (1642). Anna Renzi, a personagem Aretusa, discípula da deusa Cibelle, recebe uma carta de despedida de seu enamorado Numitore, filho e rival de seu pai, o Rei Proca, também interessado por Aretusa.

Os criadores das primeiras óperas venezianas lutaram para o estabelecimento do novo gênero. Devido a sua formação intelectual, os autores puderam fazer uma auto-crítica em relação aos problemas da verossimilhança e tentaram fazer o público "suspender sua descrença" (suspension of disbelief, como passou-se a qualificar o fenômeno em inglês), através do uso de diferentes convenções. Através da combinação muito sutil de recitativos, canções e simbolismos harmônicos, os compositores conseguiram preservar a verossimilhança, "demonstrando sua maestria no manejo dessas questões e sua compreensão profunda do funcionamento da fragilidade humana" (ROSAND, 2004, p.112).

6. EXEMPLOS MUSICAIS COMPOSTOS PARA ANNA RENZI

A ópera se baseia sempre em um texto poético, em um libreto: as linguagens terão de ser articuladas para que a audiência consiga entender na íntegra este mesmo texto. As palavras são parte da fonética, englobando um outro aspecto da linguagem: o dos *affetti*.²⁷² Um bom autor/ poeta dará o peso e valor adequado às palavras. No século XVII, a música da ópera está ligada à *mise en scène*,²⁷³ a ação pelas palavras. Esta música aumenta a energia da arte da retórica ou da eloquência, onde têm-se o poder da persuasão orientado aos afetos, numa relação inseparável com os princípios de verossimilhança. A ópera no século XVII tinha o objetivo de causar a maravilha e a voz humana tinha o poder de difundir as paixões. FELDMAN (2007) escreve: “o canto lírico pode tecer feitiços mágicos para distrair a audiência, entrelaçando as artes de cantar e encantar”.²⁷⁴ Mas por mais nobres e identificadas pela audiência, as paixões no palco são uma imitação. A ação de imitar o real através da voz do cantor é expressar as emoções, os *affetti*. RODRIGUES (2012) nos esclarece que “uma das partes mais expressivas da ópera [...]veneziana, encontra-se nos lamentos[...]” e que “o importante é realçar as emoções enquanto característica fundamental da música, e da doçura ou violência que esta pode ancorar a um texto, [...] durante uma análise musical”. Portanto, para fins de performance e alcançar a audiência e propiciar a maravilha, farei uma análise de uma das peças executadas por Anna Renzi. A escolha desta peça em particular deu-se pelo ineditismo e por ter tido acesso ao libreto e partitura. Outras das peças executadas²⁷⁵ por Anna Renzi farão parte do prosseguimento deste trabalho, com alguns trechos a serem exemplificados.

²⁷² Tradução: afetos. Sinônimos: paixões, emoções. Na Itália do século XVII, o termo mais utilizado era *Afetto*. Também existe a ocorrência do termo *passione*, embora será na França que será mais comumente utilizado com *passion*. *Emotione* também não é incomum, porém sentimento é usado apenas como uma tradução livre, mais compreensível ao leitor atual.

²⁷³ Performance.

²⁷⁴ ...lyric singing could weave magic spells on distracted audiences, reflexively intertwining the arts of cantare and incantare.

²⁷⁵ Nos outros capítulos ou sub-capítulos, a autora sistematizou as personagens ou óperas em ordem cronológica da performance das mesmas. Este será o único capítulo onde a ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (a penúltima de Anna Renzi) será o primeiro exemplo a ser comentado.

6.1. Análise da relação texto-música da Ária “*Che mi giova esser Regina*” do *dramma per Musica*²⁷⁶ “*Le Fortune di Rodope e Damira*”, do compositor Andrea Ziani e libreto de Aurelio Aureli (1657).

Escrita em 1657, a obra foi dedicada aos *Ilmi. Sri*. Marc’Antônio Corraro e Luigi Duodo, patronos, em Veneza, do libretista Aurelio Aureli, em Veneza, 1657. A cópia da partitura pertence ao *Archivio di Musica* di S. Sebastiano. Foi representada pela primeira vez no Teatro S. Apollinare, em Veneza, em 1657.

Segundo CANO (2000), Cícero afirmou que “o bom orador é aquele que tem a habilidade de mover os afetos de quem os escuta, *delectare, docere et movere*²⁷⁷”. BARTEL (1997) escreveu que a música barroca italiana foi modelada baseada na arte da oratória, mais do que na disciplina da retórica. A arte vocal italiana [...] foi desenvolvida muito mais profundamente, devido à ênfase italiana na transmissão, na *actio* ou *pronuntiatio*²⁷⁸, o último dos passos estruturais da retórica e o mais importante para o ator (BARTEL, 1997, p.59, tradução KUBO, 2011). HILL (2005) esclarecem que apesar da falta de um vocabulário preciso para descrevê-lo, o controle da transmissão musical permeia a música barroca. Todo recitativo projeta[...] o significado da paixão²⁷⁹ do texto (HILL, 2005, p.19, tradução nossa). A transmissão do texto falado requer o efetivo uso da inflexão, seletiva acentuação e estimulação. GUALANDRI (2001) entendeu que no meio literário e musical, prevaleceu a tradição aristotélica, que defendia o uso racional dos afetos, que se pode notar claramente na música vocal italiana no período barroco. Aristóteles em sua “*Ética a Nicômano*”²⁸⁰ diz:

Por paixões entendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor; [...] (EN, 1105 b 22-24).

²⁷⁶ *Dramma per musica* era originalmente (na Itália, no século 17) um drama em verso escrito especificamente para ser ajustado à música, em outras palavras, um libreto de ópera.

²⁷⁷ Objetivos programáticos da eloquência: deleitar, ensinar e mover.

²⁷⁸ Apresentação do discurso.

²⁷⁹ Pode traduzir-se: afeto.

²⁸⁰ Em latim: *Ethica Nicomachea*, é a principal obra de Aristóteles sobre Ética.

Giulio Caccini confirma esta “teoria dos afetos”²⁸¹ quando escreveu que “o objetivo da música consiste em agradar e mover os afetos da alma, assim como encontrar o modo mais afetuosamente para tal. (CACCINI *apud* STRUNK, 1998, p.608).

Lamento

Os lamentos constituem um meio tentador para poetas e compositores expressarem paixões extremas e opostas, cobrindo uma ampla tessitura de emoções, transitando entre elas rapidamente (como da mais terna recordação do ser amado à raiva furiosa ou sentimento de vingança) e descrevendo uma tipologia do feminino descrita por inúmeros tratados e ensaios da época (SCARINCI, 2008, p.36).

Os lamentos nas óperas do início do século XVII eram monólogos em forma de recitativo, acompanhados pelo baixo contínuo. São escritos em versos *endecassilabi* (onze sílabas) e *settenari* (sete sílabas), com esquemas de rimas em geral indefinidos. Dessa forma, a música pode imitar a fala. Com forte caráter emocional, normalmente marca mudanças dramáticas no curso dos acontecimentos do enredo.

Ritmo

O ritmo do poema é a sucessão de sons fortes (sílabas tônicas) e sons fracos (sílabas átonas), repetidas com intervalos regulares ou variados que dão musicalidade (melodia) ao poema. No poema, as pausas existem não necessariamente através de sinais de pontuação, mas as palavras provocam a melodia e, o ritmo é determinado por elas e pela sequência de sons. A distribuição das sílabas átonas e tônicas e o tamanho do verso determinam o seu ritmo. E para medi-lo é necessário observar a quantidade e a intensidade das sílabas.

²⁸¹ Usamos aqui o termo “teoria dos afetos” livremente, conscientes de que uma teoria dos afetos sistematizada só será elaborada bem mais tarde.

Metrificação

A metrificação é o estudo da medida dos versos, geralmente em poemas. Fazer a contagem das sílabas poéticas ou sílabas dos versos e seus acentos, chama-se **escansão**. As sílabas dos versos são sonoras e sua contagem é feita de maneira auditiva, diferente, portanto, da contagem gramatical que considera o número de sílabas gráficas.

Exemplo: Primeiro verso da Ária: “Che mi giova esser Regina”.

Sílabas gramaticais

“Che/ mi/ gio/ va/ es/ ser/ Re/ gi/ na” - 9 sílabas gramaticais.

Sílabas poéticas

“Che/ mi/ gio/ va_es/ ser/ Re/ gi/ na” - 8 sílabas poéticas.

As sílabas “va” e “es” soam como uma única sílaba, e esta ocorrência é chamada de elisão. Na contagem de **sílabas poéticas**, as palavras estão ligadas umas às outras mais intimamente, é o que confere ao texto o ritmo e a melodia próprios dos versos. Quando ocorre o encontro entre duas vogais iguais, convencionou-se chamar de crase, mas na ocorrência de duas vogais diferentes é chamado de elisão. Na língua portuguesa as sílabas são contadas até a última sílaba *tônica* do verso mas, como o idioma da peça é italiano, será utilizada a *versificação italiana*, como veremos a seguir. Quanto aos acentos, podemos também afirmar que na presença de números pares de sílabas por verso, teremos um padrão de acentos regulares. Ao contrário, em números ímpares de sílabas por verso: padrão e acentos irregulares.

Assim podemos esquematizar os tipos de versos:

ÍMPARES:

Endecassilabo: Commedia (Dante), Sonetos de Petrarca e poetas maiores.

Settenario, Quinario, Trissilabo.

Novenario: menos comum.

PARES: posição dos acentos muito menos variável do que nos versos ímpares.

Ottinario, Senario, Quaternario.

Assim como no português, a maioria das palavras em italiano é paroxítona. No entanto, diferencia-se os versos de acordo com a acentuação da última palavra de cada verso:

- Os versos com as últimas palavras paroxítonas chamam-se *versi piani*.
- Os versos com as últimas palavras oxítonas chamam-se *versi tronchi*.
- Os versos com as últimas palavras proparoxítonas chamam-se *versi sdrucchioli*.

	Sílabas Poéticas	Rimas ²⁸²
1 ^a . ESTROFE	Che/ mi/ <u>gio</u> / va es/ ser/ Re/ <u>gi</u> / na,	8 a
	Se/ ne/ <u>mi</u> / che_ <u>hò</u> _ in/ Ciel/ <u>le</u> S/ <u>tel</u> /le,	8 b
	Se à/ sof/ <u>frir</u> /for/ti/ ru/ <u>bel</u> /le	8 b
	Cru/do/ <u>Fa</u> /to /mi/ des/ <u>ti</u> /na,	8 a
	Che/ mi/ <u>gio</u> /va es/ser/ Re/ <u>gi</u> /na?	8 a
2 ^a . ESTROFE	Un/ pa/glia/ <u>rec</u> /cio al/ <u>ber</u> /go	7 a
	È /mia/ Reg/ <u>gia</u> in/ cui / <u>vi</u> /no, e / <u>not</u> /te, e / <u>gior</u> /no	11 B
	L'her/ <u>bet</u> /te,/ ch'hò /d'in/ <u>tor</u> /no	7 b
	Son/ le/ <u>mie</u> / da/mi/ <u>gel</u> /le,	7 c
	E/ mie/ <u>fa</u> /ci/ not/ <u>tur</u> /ne	7 d
	So/no/ del/ <u>Ciel</u> / le/ <u>fiam</u> /meg/gian/ti S/ <u>tel</u> /le	11 C
3 ^a . ESTROFE	Le/ <u>la</u> /cri/me in/ces/ <u>san</u> /te,	7 a
	Che/ m'im/ <u>per</u> /la/no il/ <u>vol</u> /to,	7 b
	E/ tra/ <u>pun</u> /go/no il/ <u>cor</u> / d' as/pre a/ <u>ma</u> / <u>rez</u> /ze	11 C
	So/no/ le/ <u>gio</u> /ie/ mie,/ le/ <u>mie</u> / ric/ <u>chez</u> /ze:	11 C

²⁸² Somente os *versi endecassilibi* eram codificados por letras maiúsculas - Métrica lírica de origem literária (canônica). De *Vulgari Eloquentia*, lib. II cap. V. o VIII-XIV.

4. ^a ESTROFE	Mà/ pur/ ben/che/ ri/co/pra	7	a
	Sot/to/ vil/ <u>man</u> /to/ l'es/ser/ mio/ re/a/le,	11	B
	Ques/ta/ <u>ves</u> /te/ non/ <u>va</u> /le	7	b
	Pun/to à/ sce/mar/ il /reg/gio/ mio/ de/co/ro,	11	C
	Co/sì/ tal/ nu/be i/ <u>rai</u> / del/ So/le os/cu/ra,	11	D
	Mà/ non/ per /ques/to il/ <u>pre</u> /gio/ suo/ li/ <u>fu</u> /ra	11	D
	In/fe/li/ce,/ che/ <u>par</u> /lo?	7	a
	Con/ quai/ <u>va</u> /ni/ con/ <u>for</u> /ti	7	b
	De/li/ <u>ran</u> /do/ pro/cu/ro	7	c
	D'a/ppli/ <u>car</u> / al/ mio/ <u>ma</u> /le	7	d
	<u>De</u> /bo/le/ me/di/ci/na?	7	e

Primeira Estrofe

Estrutura formada por 5 versos de *versi ottonari* (oito sílabas poéticas). Quando o verso repete no fim da estrofe, temos o estribilho. Rima: abbaa

Segunda Estrofe

Estrutura formada por 6 versos alternando *versi endecassilibi* (11 sílabas poéticas) e *versi settenari* (7 sílabas poéticas). O *melodramma* conservou do *drama pastorale*²⁸³ a forma livre de *endecassilabi* e *settenari* – forma polimétrica, especialmente para o recitativo, e que melhor se prestava ao canto. Rima: aBbcdC.

Terceira Estrofe

Estrofe com 4 versos (2 *versi settenari* e 2 *versi endecassilibi*). Rima: abCC.

Quarta Estrofe

Estrofe com 6 versos, forma polimétrica, entre *versi settenari* e *endecassilibi*. Rima: aBbCDD.

²⁸³ Ópera e gênero literário inspirado por uma imagem idealizada da vida rural, floresceu nos tempos clássicos.

Quinta Estrofe

Estrofe com 5 versos (quintilha), com *versi settenari*. Rima: abcde.

Todas as Estrofes possuem *versi piani*, ou seja, terminam com palavras paroxítonas.

Ária

Este exemplo constitui claramente uma ária ternária com acentos bem definidos. Neste período, as árias são os momentos em que a história se interrompe e têm-se lugar a um momento de absoluto lirismo dos personagens. “Não se trata de uma canção organizada tematicamente, com uma forma fixa e outras regras estruturais, como se define a *aria* enquanto gênero vocal, cunhado no século XVIII” (FRENI, 2011). Na instrumentação, o manuscrito indica claramente 2 violinos e baixo-contínuo que acompanham a cantora, com tessitura de soprano, cuja personagem chama-se Damira. A partitura foi editada pela autora a partir dos manuscritos, o Baixo-contínuo também foi por nós cifrado.²⁸⁴ No manuscrito original, a soprano está em clave de dó na primeira linha.

PARTITURA

A partitura completa encontra-se no anexo.

Le Fortune di Rodope e Damira

Aurelio Aureli

Andrea Ziani

²⁸⁴ A cifra do baixo-contínuo foi gentilmente cedida pela Prof. Dra. Silvana Scarinci, orientadora da autora.

Fig. 25 – Introdução, compassos 1 a 4.

A ária tem início com uma introdução em Sol m de 6 compassos até a entrada da voz solista.

Fig. 26 – Compassos 5 a 9. Verso 1.

Seção I - Versos 1, 2, 3, 4 e 5

Verso 1

No início da linha da soprano, primeiro verso, COMPASSO 7, temos a expressão “Che” cantada sozinha... Esta é a primeira palavra do **verso 1** que irá se completar mais à frente. Giulio Caccini em seu tratado “Le Nuove Musiche”,²⁸⁵ exemplifica como devem ser praticados os gestos afetivos para adquirir a perfeição. No caso da expressão “Che”, um suspiro – o “che” repetido e interrompido por pausa. Caccini designa o *amainar da voz*, pois a expressão será repetida com adição do restante do verso (COMPASSOS 8 a 11), notando que a cada repetição, a escrita do primeiro intervalo é de quarta

²⁸⁵ Coleção de monodias e canções para voz solo e baixo contínuo composta pelo compositor Giulio Caccini, publicada em Florença em julho de 1602. É um dos mais importantes e mais antigos exemplos de música escrita do início da era Barroca de *seconda pratica*. Contém 12 madrigais e 10 árias.

ascendente, e, também pode ser visto como a representação musical da *sprezzatura*,²⁸⁶ o gesto mais caro ao cortesão²⁸⁷ “em sua elegância e refinamento de discurso, como nas notas que não se articulam no tempo forte, mas sempre no contratempo” (SCARINCI, 2008).

10

es - ser Re - gi - na. Che mi gio - va Che mi

7 6 # 6 6 5 6 3 4 3

Fig. 27 – Compassos 10 a 14.

COMPASSOS 12 e 13, repetição da primeira parte do **verso 1**, de forma mais animada (movida) em ascendência, para nos COMPASSOS 14 a 17 (vide figura 28), tem-se o término do **verso 1**, ainda mais ascendente e, em especial no compasso 16 a sílaba **es-** da palavra *esser* (verbo *ser*) é escrita em exclamação na figura de uma mínima pontuada como uma *esclamazione*,²⁸⁸ nos termos de Caccini. Ainda no COMPASSO 17, os primeiro e segundo violinos, antecipam o motivo ascendente da voz do soprano, que no COMPASSO 18, inicia o **verso 2**.

²⁸⁶ A capacidade de disfarçar o que realmente deseja, sente, pensa, e significa ou tem a intenção por trás de uma máscara de aparente reticência e indiferença, mas com “elegância, nobre e afetada”. A palavra é proveniente do livro “O Cortesão” de Baldassare Castiglione.

²⁸⁷ É uma pessoa frequentemente presente na corte nobre de um rei ou outra personagem real.

²⁸⁸ A exclamação, segundo Caccini, é o meio mais essencial para mover o afeto: e exclamação propriamente outro não é, que no extinguir da voz reforça-la o mesmo tanto [...], melhor efeito fará o entoar da nota diminuindo-a do que crescendo-a[...] (Prefácio de *Nuove Musiche*, Caccini, 1601)

15

verso2

gio - va es - ser Re - gi - na. se - ne - mi - che hò in

b # 7 6 # 6 5b

Fig. 28 – Compassos 15 a 19, final do verso 1, começo do verso 2.

Se nemiche ho in ciel le stelle (Se inimigas são as estrelas do céu), que tem o seu ápice com imitação pictórica da palavra *ciel* (céu) encontrando a palavra *stelle*, há sensação de suspensão que mantém-se com notas longas, terminando o verso 2. Seguido por uma queda (intervalo de 6^a) no COMPASSO 24 (vide figura 29).

20

verso3

ciel - le - stel - le. Se à sof -

5 6 5 6 6 3 6 4

Fig. 29 – Compassos 20 a 24. Final do verso 2, começo do verso 3.

Verso 3

Se a soffrir forti rubelle (Se a sofrer forte rebeldia), COMPASSO 24, o **verso 3** é iniciado e se contrai numa tessitura mais grave representando de forma pictórica a dor da personagem: a dissonância entre a nota *dó* do violino 1 e a nota *sib* da soprano na palavra *rubelle*.

Fig. 30 – Compassos 25 a 29. Fim do verso 3, começo do verso 4.

No COMPASSO 28 (vide figura 30), o **verso 4** inicia com a primeira parte do verso: *crudo fato* (destino cruel) texto que é repetido no COMPASSO 30 e 31, a sílaba CRU- de *crudo* coincide a nota *sol* do violino I com a nota *lá* do soprano, dissonância utilizada sob palavra tão pesada (cruel), e deve ser aproveitada pela cantora para reforçar o sentido da palavra.

Fig. 31 – Compassos 30 a 34. Fim do verso 4.

Entre os COMPASSOS 30 A 34, (vide figura 31) a linha do violino II é grave, girando em torno da nota *ré*, refletindo a ideia de confinamento e tristeza. No COMPASSO 32 o ritmo ternário do baixo-contínuo é rompido com trecho semelhante à voz do violino I e a linha melódica do soprano caindo em nota grave (*ré*) – mesma nota com que começa a peça, fazendo a pergunta *Che* (Que) – gesto de grande teatralidade, súbita contrição do afeto.

inesperado silêncio, representando um suspiro, é a figura retórica *aposiopesis*,²⁸⁹ muito utilizada pelos compositores da época, (vide figura 34) abaixo, finalizando o **Verso 5** e a primeira estrofe. Esta figura é repetida no COMPASSO 50 (vide figura 34.a), pelo violino I, terminando a cadência em Maior, no COMPASSO 51.

Fig. 34 – Compassos 45 a 49.

Fig. 34.a – Compassos 50 e 51.

Recitativo

Versos 6, 7, 8, 9, 10 e 11

²⁸⁹ Um termo retórico para um pensamento inacabado ou frase quebrada.



Fig. 35 – Compasso 52.

COMPASSO 52 (vide figura 35), De *Un pagliareccio albergo* (**verso 6**) a *Son le mie damigelle*, **verso 9** (vide figura 36), em compasso quaternário, a melodia com ritmo rápido de semi-colcheias e colcheias, representando os momentos de raiva e descontrole afetivo – *stile concitato*.²⁹⁰

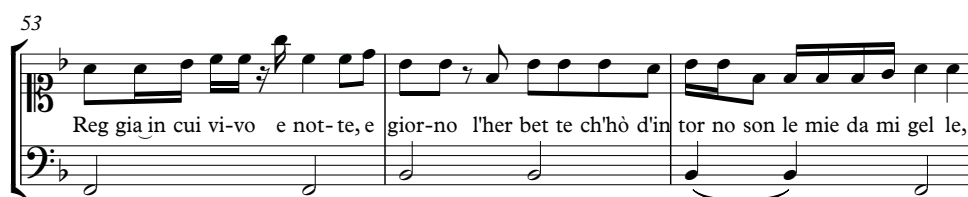


Fig. 36 – Compassos 53 a 55.

COMPASSO 57 (vide figura 37) – Mais uma vez a melodia com motivo pictórico na palavra *Ciel* (céu), onde se eleva e chega em seu ápice em ornamento na sílaba *-ggian-* da palavra *fammeggianti* (flamejantes), representando as fagulhas das estrelas que iluminam a noite, nos **versos 10 e 11** e *mie faci noturne sono del Ciel le fammeggian ti stel-le*, terminando a Estrofe II.



²⁹⁰ Artificio de imitazione criado por Monteverdi em *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, em 1623. A criação do *stile concitato*, estilo agitado, surge da premissa barroca de que o propósito da música é "mover o espírito".

Fig. 37 – Compassos 56 a 59.

Versos 12, 13, 14 e 15

COMPASSO 60, abaixo (vide figura 38), o **verso 12** começa com o intervalo de 4^a descendente, ilustrando de forma pictórica a queda das lágrimas, *Le lagrime incessanti*, e na palavra *incessante* (incessantes) a repetição da nota dó, e a insistência em repetir a nota dó, mostrando a consequência destas mesmas lágrimas caindo pelo rosto da personagem, *Che m'imperlano il volto* (Deixam-me em pérolas o rosto), **verso 13**, no COMPASSO 61.

Fig. 38 shows musical notation for measures 60 to 62. Measure 60 is labeled 'verso12' and contains the lyrics 'Le la - gri me in ces -'. Measure 61 is labeled 'verso13' and contains 'san ti, che m'im per - la no il'. Measure 62 is labeled 'verso14' and contains 'vol to e tra pun gon il cor d'as -'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lyrics are written below the notes. There are some markings below the staff: 'b' under measure 60, 'b' under measure 61, and '6' under measure 62.

Fig. 38 – Compassos 60 a 62.

Verso 14 - No momento do sofrimento dela, em que o coração é coberto de desgosto, *E trapungono il cor d'aspre amarezze*, a tessitura do soprano fica mais grave, dissonância de sétima com o baixo em *Fá*.

Fig. 39 shows musical notation for measures 63 to 66. Measure 63 is labeled 'verso15' and contains the lyrics 'pre a - ma - rez - ze'. Measure 64 contains 'so no le gio - ie mi - e:'. Measure 65 contains 'le mie ric chez ze'. Measure 66 contains 'ze'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lyrics are written below the notes. There are some markings below the staff: '6 5 3' and '4' under measure 65.

Fig. 39 – Compassos 63 a 66.

O **verso 15** (vide figura 39) continua em descendência em grau conjunto *Sono le gioie mie*, (São as minhas alegrias,), interrompe-se ao meio, um pequeno átimo de pausa para completar o verso: *le mie ricchezze* (as minhas riquezas), dissonância de sétima com o baixo, enfatizada na palavra *mie* (minhas) finalizando com *ricchezze* (riquezas), com exclamação afetuosa, de

acordo com a palavra, em contraste do afeto nos versos antecedentes, numa clara variação de afeto.²⁹¹

Versos 16, 17, 18, 19, 20 e 21

O **verso 16**, abaixo (vide figura 40), começa com a expressão *Mà pur* (Mas mesmo), com intervalo de 3^a descendente, como que a personagem refletindo sobre a sua situação. Continua com o **verso 17**, *benche ricopra sotto vil manto l'esser mio reale* (apesar de coberta sob vil manto em verdade) com motivo em forma de arco, começando com a nota *sol* do soprano e quando descende há o acidente (*la bemol*) demonstrando já a mudança de atitude da personagem, enquanto o baixo (bordão) na nota *mi b*. Aparentemente tudo está igual, mas no fundo há uma centelha diferente na personagem.

Fig. 40 – Compassos 67 a 72.

No **verso 18**, acima (vide figura 40), *Questa veste non vale* (A pena, não vale tal habilidade), e **verso 19**, *Punto a scemar il reggio mio decoro* (A ponto de diminuir minha real dignidade), mantém-se a melodia em grau conjunto, no máximo intervalo de 3^a descendente para finalizar as palavras.

²⁹¹ Caccini (1601) afirma que “a variação do afeto, é aquela passagem, que se faz de um afeto em um outro com os mesmíssimos meios, segundo o que as palavras, e o sentido guiam o cantante sucessivamente.”

Verso 20, *Così tal nube i rai del sole oscura* (Assim como o raio de sol pela nuvem obscurecido), no COMPASSO 20 (vide figura 41), há um ligeiro ascender até a palavra *Sole*, nota *dó* para logo após na palavra *oscura* (no caso, obscurecer) descer a nota *si*.



Fig. 41 – Compassos 73 a 75.

Verso 21 *Ma non per questo il pregio suo li fura* (Nem tanto por seu valor roubado) Há mudança no baixo, que se divide em 4 semínimas, enquanto a melodia do soprano sofre pequenas variações, para enfim terminar a cadência em *Mi bemol*.

Versos 22, 23, 24, 25 e 26



Fig. 42 – Compasso 76.

No **verso 22** (vide figura 42), *Infelice, che parlo?* (Infeliz, que falo?), COMPASSO 76 e 77, muda o baixo subitamente, a melodia do soprano começa com um intervalo de 3ª descendente, numa tessitura um pouco mais aguda que a outra estrofe. Volta a um afeto conturbado porém menos amargurado do que o afeto da Estrofe II. “A frase remete ao *Lamento di Arianna*, que foi uma peça extremamente célebre e que marcou a convenção do *Lamento* para todo o século XVII e adiante.”



Fig. 43 – Compassos 77 a 79.

Verso 23, *Con quai vani conforti* (Com alguns vãos consolos), COMPASSO 78 (vide figura 43), a harmonia volta para *Sol*, com notas repetidas e subdividas, criando um acelerando o andamento até o **verso 24**, *Delirando procuro* (delirante tento), COMPASSO 79, para retornar à calma no **verso 25**, *D'aplicar al mio male* (Aplicar em meu mal), com dissonância de 7^a entre o baixo e a soprano na sílaba *-le* de *male*, aludindo ao mal que está sentindo a personagem.



Fig. 44 – Compassos 80 e 81.

Verso 26 (vide figura 44), *Debole medicina* (Débil medicamento). A palavra *debole* é subdividida, repetindo-se a nota *lá*, surge uma pausa dramática para terminar com a palavra *medicina*. Cai sobre a personagem a realidade do abandono e da traição.



Fig. 45 – Compassos 82 a 84.



Fig. 46 – Compassos 85 a 87.



Fig. 47 – Compassos 88 a 90.

Do COMPASSO 82 ao fim, uma coda (vide figuras 45, 46, 47), repetição do verso 5, com outra figura de *aposiopesis* (vide figura 33).

6.2. La finta pazza

A loucura pode ser considerada como uma condição particular representada na ópera. A imitação de características irracionais, existentes nas óperas do século XVII até o presente, é um efeito que determina o direito de um comportamento anormal; sua instabilidade legítima, sua representação através do canto. No teatro falado, o simples fato de cantar era quase suficiente para um diagnóstico de insanidade (ROSAND, 1991, p.241).

O simples ato de cantar repetidamente algum tema, pode ser o suficiente para evidenciar um estado perturbado de algum personagem, mas todos cantam na ópera; em canto lírico é o modo normal de discurso. É evidente que o retrato da loucura na ópera (drama cantado) precisa de algo mais. Ela exige que a sua linguagem seja moldada de uma forma extraordinária. Para que isto aconteça precisa-se de dois fatores: música e texto.

Música e texto: dois modos distintos de discurso, cada um com seu próprio potencial para expressão, racional ou irracional, as suas próprias regras e convenções, que devem ser seguidas ou quebradas. O retrato da loucura na ópera pede a energia de ambos - e as convenções de ambos – como dois idiomas distintos, mas simultâneos, trabalhando de forma

independente, em conflito, ou então unidos, reforçando e complementando um ao outro.

A grande estudiosa das convenções da ópera do século XVII, Ellen ROSAND defende que a cena de loucura na ópera pode depender principalmente do texto. Nesses casos, os abusos das convenções da lógica verbal e sintaxe, de ordem retórica, determinam a expressão musical. Subordinando a sua própria lógica para a falta de lógica do texto, a música pode sustentar a loucura textual. Mas a música pode ser de forma independente, ativamente louca; ou seja, ela pode ignorar ou subverter as suas próprias leis de estrutura e sintaxe com descontinuidades ou justaposições não convencionais. Tal música serve para intensificar ou combinar – ou mesmo substituir – a irracionalidade do texto com a sua própria.

O texto da cena da loucura no ato II, cena 10 de *La finta pazza* - Deidamia finge loucura, a fim de convencer Aquiles a se casar com ela (vide capítulo 5.3, pp. 100- 102).

Deidamia finge ser um soldado; ela fala repetidamente de guerra e também da morte (no final da cena); ela efetua transformações rápidas, a mudança de sexo e de caráter várias vezes, tornando-se ora o homem, ora mulher; primeiro um soldado, então Helena de Tróia, finalmente retornando a si mesma, a amante abandonada; e seu humor muda rapidamente e descontroladamente da raiva por meio da ironia ao desespero. O texto de Deidamia revela outra prova ainda mais conclusiva de seu estado desorientado, ou melhor, a ficção de seu estado desorientado. Deidamia é a autora de sua própria loucura; sua tarefa como artista é retratar a ficção persuasiva, e ela provavelmente sabe o que vai ser eficaz.

Os sintomas que ela utiliza para criar a sua loucura:

- uma ausência de inibições sexuais (vide figuras 48 e 49): *Giacer io volea teco,/ E lasciar il mio Giove,/ Ch'ogni notte stà meco:/ Mà stanco dal lunghissimo camino,/ Ch'ei fà dal Cielo in terra,/ Mi riesce sovente il gran tonante/ Un sonnacchioso Amante.*²⁹²

²⁹² Junto a ti queria estar,/ e deixar o meu Júpiter,/ que está comigo todas as noites:/ mas cansado da longuíssima viagem,/ que ele faz do céu à terra,/ Parece-me às vezes o grande Tonante,/ um sonolento amante.



Fig. 48

Fig. 49

- a recitação do imaginário esotérico – mitológico (vide figuras 50, 51 e 52): *La fiera d'Erimanto,/ L'Erinne Acherontea,/ Il Pitone di Tessaglia,/ La vipera lerneia,/ Ci sfidano à battaglia./ [...]*Mugge il

*Toro di Pindo,/ Rugge il Nemeo Leone,/ Udit, udite Cerbero, che
latra.*²⁹³



Fig. 50

- te - a. Il pi - ton di Tes - sa - glia, La vi - pe - ra ler - ne - a Ci sfi - da - no a bat -
ta - glia, a bat - ta - glia. ci sfi - da - no a bat - ta - glia. [Diomede]
Mu - ge il to - ro di Pin - do, Rug - ge il ne - me - o le - o - ne. U - di - te, u - di - te

Fig. 51

Cer - be - ro, che la - tra.

Fig. 52

²⁹³ A fera de Erimanto,/a fúria Aqueronte,/a Pítón de Tessália,/ a Hidra de Lerna,/ desafiam-nos à batalha./ Muge o touro de Píndaro,/ ruge o Leão de Neméia./ Escutai, escutai Cérbero que uiva.

- exclamações repentinas; medos imaginários – de afogamento (vide figura 53), confusão de identidade; e resposta às vozes²⁹⁴ imaginadas, a loucura de Deidamia é transmitida principalmente através de seu texto. Exemplo: *Non vedete ch'affogo*.²⁹⁵



Fig. 53

Essencialmente uma sucessão sem forma de *versi sciolti*, a sua imaginação vívida e desordem retórica em dominar e controlar a sua música, que se desenrola uma série de imagens literais no estilo recitativo.

Particularmente no nível local da palavra individual, o texto mantém firme controle: as palavras que sugerem altura ou profundidade, distância, sons ou o silêncio são imitações musicais, as imagens essencialmente não conectadas entre si. E, em uma imitação final, Deidamia literalmente grita enquanto é removida à força do palco em algemas (vide figura 54): *Son forzata o vicini,/ Il mio honor è perduto,/ Aiuto amici, aiuto*.²⁹⁶

²⁹⁴ O método na loucura de Deidâmia permite alusões pertinentes ao seu ambiente, ao teatro, a produção da própria ópera, e até mesmo a orientação sexual de um dos outros personagens, o eunuco, naturalmente.

²⁹⁵ Não vês que me afogo?

²⁹⁶ Estou sendo forçada, ô vizinhos;/ A minha honra está perdida,/ Ajuda, amigos, ajuda.

Deidamia:

Son for - za - ta o vi - ci - ni, Il mio ho - nor è per -

du - to, A - iu - to a - mi - ci, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to.

Fig. 54

Apenas uma vez, perto do final desta longa cena faz a música de Deidamia abandonar o papel de fiel seguidora do texto para exibir qualquer consciência especial de si mesma como cantora, uma consciência que se manifesta por interrupção do compasso binário prosaico predominante com uma seção lírica expandida em compasso ternário (vide figura 55): *Verga tiranna ignobile/ recide alti papaveri;/ per questo io resto immobile;/ fra voi sozzi cadaveri./ Il foco mesto, ardetemi:/ il sepolcro apprestatemi/ donne care, piangetemi;/ pace all'alma pregatemi.*²⁹⁷

²⁹⁷ Açoite tirano e desprezível, decepa as cabeças, por isso permaneço imóvel, entre vossos cadáveres imundos. Fogo funesto, incendeia-me: o sepulcro, preparai-me donzelas caras, chorai por mim pela paz de minha alma, orai.

Ver - ga ti - ran - na i - gno - bi - le. Re - ci - de al - ti pa - pa - ve - ri.

Per que - sto re - sto im - mo - bi - le, Fra voi soz - zi ca - da - ve - ri. Il fo - co me - sto ar -

- de - te - mi, Il se - pol - cro ap - pre - sta - te - mi. Don - ne ca - re, don - ne ca - re pian -

- ge - te - mi; Pa - ce al - l'al - ma, pa - ce al - l'al - ma, pre - ga - te - mi.

Fig. 55

Rosand faz uma bela análise deste trecho dizendo que a inspiração vem do texto, a partir do seu único gesto formal: duas estrofes paralelas de *versi sdrucchioli*, uma forma de verso tradicionalmente associados com os poderes do submundo. Essa passagem triste, definida como uma ária, explora algumas das associações de intensidade afetiva que são padrão para a música deste período: acompanhamento de cordas, suspensões, e cromatismo. Assim, completa um balanço emocional do humor agressivo para o humor suave – pungente do lamento. Aqui a música, mantida em reserva, finalmente (embora brevemente) afirma-se.

Embora tenha modelo nas convenções da *commedia dell'arte*,²⁹⁸ *La finta pazza* inspirou o desenvolvimento de loucura como uma convenção de ópera. “Certamente Deidamia foi seguida por uma longa fila de protagonistas de ópera cuja loucura temporária, fingida ou real, contribuiu para a resolução das suas dificuldades” (ROSAND, 1991).

6.3. “Disprezzata Regina”

Ópera *L’Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi

L’Incoronazione di Poppea é a primeira grande ópera histórica. As personagens, aqui, não são mais figuras mitológicas (com exceção do deus Amor), mas seres humanos que realmente existiram. Essa ópera nos projeta à Roma imperial, com seu clima de intrigas, violência e orgias. Mas a originalidade de Monteverdi não consiste tanto em levar ao palco um tema histórico, e sim em apresentar uma obra em que o Mal prevalece sobre o Bem, em que um amor ilícito e criminoso triunfa sobre o amor legítimo. Essa história de ambição e de sexo, espanta por sua modernidade. Por sua opulência (lugares e ações múltiplos, jogo de contrastes, mistura de tons), essa ópera obedece a uma estética barroca (CRISTIAN, 2008). Os personagens dessa ópera não são estereótipos, mas seres impuros e complexos. No caso de Otávia, personagem de Anna Renzi, encontra suspiros comoventes para dizer sua humilhação, em seu lamento majestoso

²⁹⁸ Uma das primeiras cenas de loucura foi em *La pazzia d'Isabella*, nomeado para Isabella Andreini, que a executou com a trupe *Gelosi* em Florença, em 1569. Ao descrever o comportamento louco de Isabella, um cronista contemporâneo relatou que ela falava em línguas estrangeiras, imitou o sotaque de seus colegas atores, e cantou. Vide capítulo 3, p.39.

(*Disprezzata regina*, Rainha desprezada). Tudo nos restitui o ambiente da Roma decadente.

O caráter de Otávia se manifesta imediatamente no monólogo (vide figura 56) em que ela expressa sua tristeza por sua dignidade ultrajada de esposa e soberana "rainha desprezada ..."



Fig. 56 – *Disprezzata Regina, Regina, Regina disprezzata.*

Um recitativo escuro e veemente que resulta em progressão angustiante (vide figura 57): "Onde tu estás?"



Fig. 57 – *Dove sei?*

Nos braços de Poppea tu demoras... " (Vide figura 58).

Fig. 58 – *In braccio di Poppea tu dimori...*

“... feliz... e gozas...” (Vide figura 59).

Fig. 59 – *...felice... e godi...*

Sua raiva explode em injúria cheia de violência: "Júpiter, escute-me! Se tu não não punires Nero...." (Vide figura 60 e 61).

Fig. 60 – *Giove ascoltami tu, se per punir Nerone fulmini,*



Fig. 61 – ...fulmini, fulmini tu non hai...

Como nos faz notar HELLER (2003), o ponto de vista da métrica do texto do libreto de *L'Incoronazione di Poppea* é muito homogêneo, principalmente com base na utilização dos versos *endecasillabo* e *settenario*. Essa regularidade é quebrada ocasionalmente pelo uso de *quinario* (*piano*²⁹⁹ e *tronco*³⁰⁰) e do *ottonario*. A distinção sutil entre recitativo e ária na música reflete a estrutura do texto. As árias têm uma grande variedade de número de versos, estruturas métricas e rimas, e formam uma continuidade com o resto do texto.

6.4. *La finta savia*

Para explicar melhor sobre a personagem de Anna Renzi, Aretusa, na ópera *La finta savia*, nada melhor do que parafrasear os escritos contidos no libreto da obra, com as palavras do próprio autor, Giulio Strozzi:

Quanto ao nome para mim no sentido plebeu, que sábio se opõe ao tolo. Mas sábia é chamada aqui, por definição, e denota em suma, ser prudente, cautelosa, sagaz, mas que finge honestidade nos costumes: E assim, em Petrarca, Soneto 210:

Talvez possa parecer para qualquer um, que eu em elogiá-la,
Que eu adoro em terra, perdido seja o meu estilo,
Fazendo-a sobre todas as outras, gentil,
Santa, sábia, graciosa, honesta, e bella.

Divide-se da santidade, a sabedoria: e como ele estava tentando pintá-la tal, aos outros parecia, que ele poeticamente a tivesse feito fingir; assim, uma podia fingir-se muito sábia, e ser intrínseco o limite

²⁹⁹ *Verso piano*: é o verso que termina com uma palavra com acento na penúltima sílaba (paroxítona).

³⁰⁰ *Verso tronco*: é o verso que termina com uma palavra com acento na última sílaba (oxítona).

da pretensa bondade. Eu não poderia chamá-la de *Finta Santa*,³⁰¹ porque o Reverendo Padre Inquisidor me disse, que os santos são aqueles que desfrutam da visão de Deus: Nem mesmo o hipócrita, porque a hipocrisia não é adequada, mas que um pretenso personagem: onde os comediantes foram chamados hipócritas por escritores antigos, e a representação no palco é chamada hipocrisia, transferida, em seguida, das cenas à todas aquelas pessoas, que fingem santidade de costumes: Mas esta santidade não era dos gentis chamada por outro nome, o de sabedoria. E o nome de sábio era nos tempos dos antigos sacerdotes. Hoje se convenceria com eles. Homero, no entanto, acredita apenas que sábios são o Doutor [médico], o arquiteto, e o poeta. Pobre mundo, se não houvesse pessoas mais sábias do que estes.

M. Tullio³⁰² escreveu, que Pitágoras foi o primeiro a descobrir o nome de filósofo, porque sábios eram chamados, e mantiveram com eles, aqueles que à sua frente foram à contemplação, e reforma de vida atenderam. Mas Cecilio S. Cipriano³⁰³ no Sermão do Sofrimento, chamou pretensos afetados, e não reais sábios aqueles filósofos que, com palavras, e com aparência simulam bondade nos costumes; (grande palavra por mim contra os espíritos de contradição), sendo a sabedoria um hábito heróico, conquistados com o estudo, e com a experiência, de ordenar tudo ao final correto [justo]³⁰⁴ (STROZZI, 1643, Osservazioni. Tradução nossa).

Aretusa, está acobertando seu gênio temperamental com uma sabedoria simulada; enquanto está sendo treinada por Sibilla Cumana, para sucedê-la no cargo de profetisa. Proca, o rei dos latinos, a ama e quer casar-se com ela,

³⁰¹ Tradução: Pretensa Santa.

³⁰² Marcus Tullius Cicero (106 a.C, Arpino – 43 a.C, Formia) foi um advogado, político, escritor, orador e filósofo romano.

³⁰³ São Cipriano (210 d.C, Cartago – 258 d.C, Sesti) foi um escritor romano, bispo de Cartago e mártir, venerado como um santo e padre da Igreja Católica.

³⁰⁴ *In quanto al nome da me nel senso plebeo, che savio contrappone à pazzo. Ma savia è detta quì per antonomasia, e la denota in sommo prudente, cauta, avveduta, ma che finge honestà di costumi: e così il Petrarca nel Sonetto 210.*

*Parrà forse ad alcun, ch'in lodar quella,
Ch'io adoro in terra, errante sia il mio stile,
Facendo lei sovr'ogn'altra gentile,
Santa, saggia, leggiadra, honesta, e bella.*

Divide dalla santità la saviezza: e come egli si sforzava di dipingerla tale, & ad altri pareva forse, ch'egli poeticamente l'havesse finta; così una si può finger molto savia, & esser nell'intrinseco lontana dalla finta bontà.

Io non poteva chiamarla Finta Santa, perche il Padre Reverendissimo Inquisitore mi disse, che Santi son quelli, che godono la visione di Dio: Ne meno l'Hippocrita, perche l'Hippocrisia non è altro propriamente, che una fintione di personaggio: onde i Comici furon detti Hippocriti dagli antichi Scrittori, e la rappresentatione dele cose in scena è chiamate Hippocrisia, trasferita poi dalle scene à tutte quelle persone, che fingono santità di costumi: Ma questa Santità non era da' Gentili chiamata con altro nome, che di saviezza. E'l nome di saggio era ne'tempi antichi de'Sacerdoti. Hoggi di molto più si converrebbe loro. Homero però crede soli savij il Medico, l'Architetto, e'l Poeta, poveiro Mondo, se non havesse gente più savia di costoro.

M. Tullio scrisse, che Pitagora fù il primo, che trovò il nome di Filosofo, poiche savij erano chiamati, e tenuti coloro, i quali avanti di lui ala contemplatione, e reforma del vivere attendevano. Ma S. Cecilio Cipriano nel Sermone della Sofferenza, chiama finti affettati, e non veri savij quei Filosofi, che con parole, e con l'apparenza simulano bontà di costumi; (gran parola per mè contro gli spiriti di contradittionè) essendo la saviezza un'habito eroico, acquistato con lo studio, e con l'esperienza, d'ordinar ogni cosa al suo retto fine.

a mesma está fugindo de seu convite, fingindo-se muito casta. Na cena que veremos a seguir, Aretusa sai duas horas antes do amanhecer, com Aventina (irmã de Numitor e Amúlio) e sua damas de companhia, a colher flores no jardim para posteriormente ornar o altar da deusa Cibelle. Neste instante, Aretusa, está sentindo-se em desgraça – a mesma desgraça da Aurora surgindo, se se casar com o velho Proca. E começa cantando as duas primeiras frases (vide figuras 62 e 63): *Ben si vede, che fugito di marito/ Freddo seno hai*³⁰⁵ *calda Aurora*.³⁰⁶



Fig. 62



Fig. 63

Aretusa demonstra ainda mais o seu desagrado perante a situação de não querer casar com o rei, que é mais velho (vide figuras 64 e 65 e 66): *Ben si legge in queste foglie,/ Ch'esser moglie ad un vecchio,/ ò Dea, t'accora*.³⁰⁷

³⁰⁵ A autora observou que no libreto consta a palavra *hai* (ter, possuir), na partitura está escrita sem a letra *h*, ou seja, *ai*.

³⁰⁶ Bem se vê que fugistes do marido. Frio peito tem quente Aurora:

³⁰⁷ Bem se lê nestas folhas, que ser mulher de um velho, ò, Deusa, te aflige:



Fig. 64

12

Fig. 65

Fig. 66

Aretusa continua, agora pressentindo o retorno de Amúlio e Numitor, os dois jovens filhos de Proca, porém seus rivais quanto ao amor de Aretusa (vide figuras 67 e 68): *S'eri in braccio al tuo diletto,/ Giovinetto,/ Ben potea chiamarti il Sole:*³⁰⁸

³⁰⁸ Se estivesses nos braços de teu amado, Jovenzinho, bem poderia chamar-te o sol:



Fig. 67

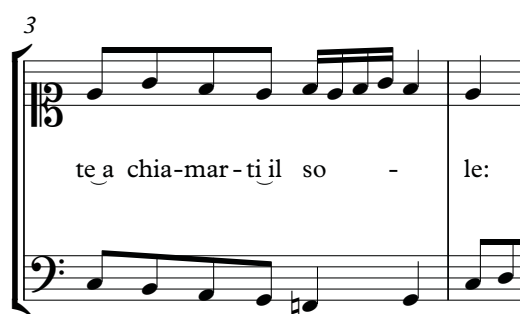


Fig. 68

Aretusa demonstra o seu querer, a real vontade e não o papel dissimulado que interpreta durante toda a ópera (vide figuras 69, 70 e 71): *Che chi gode il bel semblante dell'amante,/ Pria del sol sorgere non vuole.*³⁰⁹



Fig. 69



Fig. 70

³⁰⁹ Que, quem aprecia o belo semblante do amante, antes, não quer o surgir do sol.



Fig. 71

Mas a cautela vence o desejo, e ela se rende ao seu papel: *Lagrimette son divine/*

*Queste brine:/ Piange l'Alba, e ride il Fiore/ Così spesso dalle pene/ Nasce il bene:/ E la gioia dal dolore*³¹⁰ (mesmo desenho melódico das outras duas estrofes).

Como “pretensa sábia”, vai tentar ludibriar o destino, simular bondade. Mesmo não querendo o rei Proca como seu consorte, dá-lhe vãs esperanças, mas este é outro capítulo...

6.5. L'Argia

Árgia, foi uma ópera encomendada pela corte de Innsbruck, isto já a torna especial, pois a maioria, senão todas as outras óperas venezianas [ou, de compositores e libretistas ao estilo veneziano] eram de caráter comercial/público. A obra foi utilizada para as festividades da conversão ao catolicismo da Rainha Cristina da Suécia e foi apresentada pela primeira vez com seis horas de duração [metade do tempo utilizada com a realização de balés] (BARGRAVE, p.70).

Giovanni APOLLONI (1669),³¹¹ em Veneza, deixa anotado que “algumas árias³¹² já foram ouvidas em outras ocasiões mas, que foram retiradas deste drama” e a nomeia como “sendo a ópera genitora de *La Dori*”.³¹³ E que nesta

³¹⁰ Lágrimas pequenas são divinas /Estas geadas:/ O amanhecer chora, ri a flor. Então, muitas vezes das penas/ Nasce o bem:/ E a alegria, da dor.

³¹¹ No prefácio do libreto, em 1669, Apolloni agradece o Sr. Alessandro Contarini, procurador de San Marco, por haver tido a oportunidade de impressão do mesmo.

³¹² O termo utilizado por Apolloni foi *ariette*, com tradução literal de “pequenas árias”.

³¹³ Drama e música também de mesma parceria, Giovanni Apolloni e Antonio Cesti, 1657. Foi a ópera de maior sucesso na corte de Innsbruck. Durante os 30 anos seguintes, ela foi produzida 20 vezes Fonte: SADIE, Julie. *Companion to Baroque Music*, em 1998.

versão³¹⁴ foram “feitas alterações com o objetivo de encaixar à brevidade e à conjuntura das partes”³¹⁵(APOLLONI, 1669).

Veremos a seguir a cena em que Dorisbe acaba de falar com seu pai, o Rei Atamante, e este declara que a tornará rainha de Chipre. Quando o rei sai, Dorisbe fala com sua ama, Dema, descrevendo sua paixão por Laurindo, seu pajem, que na verdade é Argia travestida. A personagem demonstra uma paixão adolescente, uma plaga de amor que não consegue esconder: *S'un guardo mi vinse,/ e 'l sen mi piagò,/ s'un crine m'avvinse, / e 'l cor m'annodò,/ palesa mio core/ lo stral che volò,/ che piaga d'amore/ tacer non si può*³¹⁶.



Fig. 72



Fig. 73

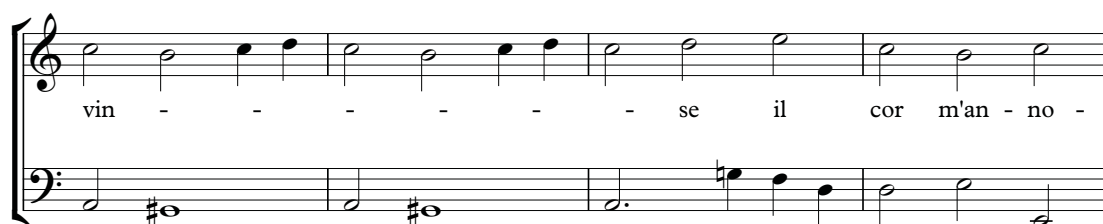


Fig. 74

³¹⁴ A primeira versão foi a de 1654 – mas não foi oficialmente impressa – para as festividades da conversão ao catolicismo da Rainha da Suécia.

³¹⁵ ...à solo ogetto d'accomodarsi alla brevità & alle congiunture delle Parti.

³¹⁶ Se um olhar me é dado, e o peito me é atormentado, se um fio de cabelo me agarrou, e o coração me é atado, revela o meu coração a seta que voou, que flagelo de amor não pode ser silenciado.

E com a mesma linha melódica da primeira estrofe,³¹⁷ continua a expor seu amor, instigada pela avalanche de sensações que a atormentam: *S'è forza ch'io spiri/ per cruda beltà,/ se i muti sospiri/ non trovan pietà:/ palesa mio core/ chi l'alma legò,/ che laccio d'amore/ celar non si può.*³¹⁸

Dorisbe no final da ópera descobre que seu irmão (Lucimoro) está vivo. Este fica com Argia (pretenso Laurindo, antigo amado de Dorisbe). O casal encontra seu filho, fruto do amor antigo, trazido por Osmano, antigo tutor de Lucimoro. Feraspe, irmão de Argia, fica com Dorisbe. Argia pede à Dorisbe seu perdão, por tê-la enganado como Laurindo e todo mundo fica em paz.

Esta personagem de Anna Renzi tem a personalidade completamente diversa à Deidamia de *La finta pazza*, a ópera que a tornou famosa, ou vice-versa. Como no título desta dissertação: Thalia e Melpomene, divina entre a comédia e a tragédia, aos extremos ou opostos característicos da ópera barroca, mas também excelente no equilíbrio das emoções – com personagens fundamentados em amor e verdade.

³¹⁷ Sendo a mesma linha melódica, a autora optou por não inserir a repetição.

³¹⁸ *Se tu me forças a respirar por bela crueldade, se os suspiros silenciosos não encontram piedade: revela o meu coração sobre a alma amarrada, que laço de amor não pode ser escondido.*

7. CONCLUSÃO

Nesta reflexão final sobre esta pesquisa, podemos confirmar a construção do papel da cantora-atriz, Anna Renzi, como a primeira *prima donna* da ópera italiana. Foi possível descrever, sustentado pelos documentos e relatos, e análise de alguns trechos de partituras, a capacidade assombrosa de dominar tantos papéis virtuosísticos, do ponto de vista tanto do cantor, tanto quanto do ator, e mostrar a clara diversidade de humores e afetos que representava esta exímia artista.

A primeira diva e as primeiras óperas venezianas, não têm sido honradas o suficiente, provavelmente em função do estilo de espetáculo que continuou a evoluir até hoje e fazem parte do repertório mais em voga nos teatros de ópera do mundo. Pouco se escreveu sobre as mesmas em português e algumas partituras (poucas remanescentes) são ainda, cerceadas a outros pesquisadores, como no caso da ópera *La finta pazza*, ícone de um período transformador do gênero musical.

Utilizando o texto/poesia e a música da ópera, Anna Renzi, com a sua capacidade de mover almas e afetos, transmitiu a mensagem coerente – e às vezes, incoerente, devido à personagem, mas mesmo assim inteligível – de ser compreendida por todos.

Buscamos descrever nossa República Sereníssima do século XVII, Veneza, apresentando-a mágica, maravilhosa e improvável. Palco de um novo conceito de espetáculo, e de uma nova forma de audiência, consequência do pensamento liberal da *Accademia degli Incogniti*.

Para finalizar, o objetivo deste trabalho concretizou-se, devolvendo à autora, uma melhor e mais justa compreensão de sua fenomenal atuação. Tentamos assim permitir a outros cantores ou estudiosos, o acesso a elementos para a performance historicamente informada, de modo a poder concentrar toda a atenção naquilo que não se perde em nenhuma ópera e que desafia fronteiras e culturas: a “maravilha”.

REFERÊNCIAS

ABERT, Anna A. ***Geschichte der Oper***. Kassel, 1994.

APOLLONI, Giovanni F. ***L'Argia. Dramma musicale***. Innsbruck, 1655.

ARISTÓTELES. ***Poética***: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Tradução de: SOUSA, Eudoro. 5a edição. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

AURELI, Aurelio. ***Le Fortune di Rodope e Damira***. Dramma per Musica. Ed. Andrea Giuliani. Venezia, 1657.

BARTEL, Dietrich. ***Musica poetica***: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

BARGRAVE, John. ***Pope Alexander the Seventh and the College of Cardinals***, Volume 92. Camden Society. Canterbury, 1867.

BECKER, Heinz. ***Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert***, em colaboração de Wolfgang Osthoff, Herbert Schneider e Hellmuth C. Wolff. Kassel; Basel; Londres, 1981.

BERTHOLD, Margot. ***História mundial do teatro***. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BIANCONI, Lorenzo. ***Il teatro d'opera in Italia***. Bologna, 1993.

BIANCONI L. e WALKER, T. ***Dalla Finta Pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici***, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», 1975, vol. X, pp. 379-454.

BISACCIONI, Maiolino. ***L'Ercole in Lidia***. Venezia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1645.

BRANDÃO, Caius. ***A revolução científica e a nova visão de mundo do homem moderno***. www.academia.edu/1085626, 2010.

BRANDÃO, Jacyntho. **A poética do hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BRUSONI, Girolamo. **Poesie e drammi**, op. Cit. Senza anno e senza editori.

BUSENELLO. G. Francesco. **L'Incoronazione di Poppea. Dramma per musica**. Venezia, 1643.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminismo e subversão da Identidade. Nova Iorque e Londres: Routledge 1990, 2006.

CACCINI, Giulio. **Le nuove musiche** [trecho] Florença, 1600. In. STRUNK, O. In: *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Co., 1998.

CANO, Ruben. **Música y Retórica en el Barroco**. México: Universidad Autónoma de Mexico, 2000.

CARTER, Tim & BUTT, John (eds). **The Cambridge History of Seventeenth-Century**. Cambridge University Press, 2005.

CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CASTIGLIONE, Castiglione, **Il cortigiano**. Milano: Oscar Classici Mondadori , 2002.

CERINOTTI, Angela. **Mitos gregos e Roma Antiga**, Prato, Giunti, 2005.

CESTI, Antonio. **L'Argia**. Música. Innsbruck, 1655.

COSTA, Ligiana. **As velhas amas das óperas venezianas seiscentistas...** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 26-31.

COSTA, Ligiana. **Cartas de Claudio Monteverdi**. Tradução. Ed. Unesp, 2011.

CRISTIAN, Gentilini. **La nascita del teatro d'opera impresariale a Venezia e "L'incoronazione di Poppea" di C.Monteverdi**. Bologna, 2008.

DEL COLLE, Giulio. ***Il Bellerofonte***. *Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Sermo Ferdinando Il Gran Duca di Toscana, Venetia, Valgrisi, 1642.*

DONI, G. Battista. ***Il corago***. *De' Trattati di Musica*. Firenze, 1763.

EMERSON, Isabelle P. **Five centuries of women singers**. Westport, Conn. : Praeger, 2005.

FABRI, Paolo. **Il secolo cantante**. Bologna, il Mulino, 1990.

_____. **Difusione dell'opera**. *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol.I. Basso. Torino, 1995.

FAUSTINI, Giovanni. **L'Eupatra**. *Drama per musica. Favola Duodecima*. Ginammi, Venetia, 1655.

FELISATTI, Massimo. **A Teatro con gli Estensi**. Ed. Corbo 1999, p.66.

FERRONE, Siro. **Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte**. In *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, org. A.Lattanzi e P. Maione, Napoles, I turchini Saggi, 2003.

FRAZER, J.G. **Apollodorus**. *The Library*, 2 v., Harvard University Press, London, 1921.

FREITAS, Nanci. **A commedia dell'arte**: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do Arlequim. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*. Rio de Janeiro, v.5, n.1, pg.65-74, 2008.

FOOTE, Horton. **Genesis of an American Playwright**. Baylor University Press, Washington, D.C., 2004.

FUSCONI, G. Battista. **Argiope**. *Favola musicale. Consacrata al chiaro merito della Signora Anna Renzi*. Pinelli. Venezia, 1649.

GARDNER, Jane F. **Roman myths**. British Museum Press, 1993.

GLIXON, Beth L. **Private Lives of Public Women: Prima Donnas** in Mid-Seventeenth-Century Venice. *Music and Letters* 76, 1995.

GLIXON, Beth L. and Jonathan. **Inventing the Business of opera**: The Impresario and His World in Seventeenth - Century Venice. Oxford University Press, USA, 2005.

GUALANDRI, Francesca. **Affetti, Passioni, Vizi e Virtù: La retorica del gesto nel teatro del '600**. Milano: Peri, 2001.

GUARINO, Raimondo. **Torelli a Venezia**. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato, in «Teatro e storia», aprile 1992, n. 1, pp. 35-72.

GUARNIERO, Dott. Pier Ehea. **Manuale di Versificazione Italiana**. Editrice Dottor Francesco Vallardi, Casa Genova, 1893.

HELLER, Wendy. **Tacitus Incognito**: Opera as History in "L'incoronazione di Poppea". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 52, No. 1 (1999).

HERODOTO. **Alicarnaseo Historico delle guerre de Greci et de Persi**. Tradução Mattheo Maria Boiardo, Veneza, 1583.

HERRICO, Scipione. **Deidamia**. *Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, G. B. Surian, Veneza, 1644.

Il Cannochiale per La Finta Pazza, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, DRAMMA 908.9.

JAHN, Annegret. **L'opera veneziana del Sei e Settecento**, Norderstedt, 2009.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRETZCHMAR, Hermann. **Geschichte der Oper**. Leipzig, 1919.

KUBO, Viviane. **Malinconia D'Amore**: A melancolia e os lamentos da Ópera Veneziana de Meados do Século XVII. Ed. Appris, 2013.

KURITZ, Paul. **The Making of Theatre History**. University of Arkansas Press, 1988. p. 167.

Le glorie degli Incogniti. O vero Gli huomini illustri dell'Accademia de'Signori Incogniti di Venetia. Valvasense. Veneza, 1647.

MACCLINTOCK, Carol. **Readings in the History of Music in Performance**. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

MANCINI, Franco et al. **I teatri del Veneto**. Venezia e il suo território, Tomo II: "Imprese private e teatri sociali". Venezia, 1996.

MANGINI, Nicola. **I teatri di Venezia**. Milano, 1974.

MARITI, Luciano. **Dilettanti e Professionisti**. In: AUTOR (Org.). *Alle origini del teatro moderno*. La Commedia dell'Arte, Atti del convegno di Pontedera, maggio, 1976. Roma: Bulzoni, 1980. p. Inicial- final.

MARTINELLI, Bortolo. **Leopardi oggi**: incontri per il bicentenario della nascita del poeta : Brescia, Salò, Orzinuovi, 21 aprile-23 maggio 1998. Ed. Vita e Pensiero, 2000.

MEYER, Marlyse. **Pirineus, Caiçaras...** Da Commedia dell'Arte ao bumba-meu-boi. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 1991.

MIC, Constant. ***La Commedia dell'Arte, ou le Theatre des comédiens italiens des^{de} XVI, XVII^e XVIII e^e Siècles***. Paris: J. Schiffrin, 1927.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Fonte Digital. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigals**, book VIII (Madrigali Guerrieri et Amorosi), ed. Gian Francesco Malipiero. Dover Publications, Inc., 1991

MONTEVERDI, Claudio. ***L'Incoronazione di Poppea***. Música. Veneza, 1643.

MORELLI, A. ***Dei e miti: enciclopedia di mitologia universale***, Edizioni Librarie Italiane, Torino, 2010.

MUIR, Edward. **Civic Ritual in Renaissance Venice**. Princeton University Press, Chichester, 1981.

MURARO, M. Teresa (a cura di), ***Venezia e il Melodramma nel Seicento***, Firenze, Olschki, 1976.

NEVEU, Marc. J., ***La finta pazza di Venexia***: Masking, performance and identity in Seventeenth century Venice. Renaissance Society of America Annual Meeting, Veneza, 2010.

NOLFI, Vincenzo. ***Il Bellerofonte. Drama musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Venetia***. Surian, Venetia, 1642.

OSTHOFF, Wolfgang. ***Maschera e musica***. Nuova Rivista Musicale Italiana, Turim, Eri, vol.1, 1967.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIPERNO, Franco. *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in BIANCONI, Lorenzo/PESTELLI, Giorgio. *Storia dell'opera italiana*, vol IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*. Torino, 1987.

PIRROTTA, Nino. ***Music and Theater from Poliziano to Monteverdi***, Cambridge University Press, 1982.

POWELL, Jeffery K. ***A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music***. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

RINCORATO, Accademico Olimpico. ***La Torilda. Drama***. Valvasense. Venetia, 1648.

RIVAROTA, Ardio. ***Il Cesare Amante. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Theatro Grimano***. Batti, Venetia, 1651.

ROMANIN, Samuele. ***Storia documentata di Venezia. Libro Decimoquinto***. Naratovich. Venezia, 1858.

ROSAND, Ellen. ***Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre***. Berkeley: University of California Press, 1991.

ROSAND, Ellen. ***Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy***. University of California Press. London, 2007.

SARTORI, Claudio. ***La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi***. "Nuova rivista musicale italiana 2, 1968.

SCARINCI, Silvana. **"Safo novella"**: uma poética do abandono nos Lamentos de Bárbara Strozzi (Veneza, 1619 - 1677). Ed. Algor, 2008.

SCARINCI, Silvana e RONAI, Laura. **"Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos"** Música em Perspectiva, Vol. 4, N° 1, 2011.

SCHNEIDER, M. **Seeing the Empress Again On Doubling in L'incoronazione di Poppea**. Cambridge Opera Journal, 24(3), 249-291, 2012. doi:10.1017/S0954586712000286.

SCHER, Steven P. **Music and Text**: Critical Inquires, 1992.

STAFFIERI, Gloria. **Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo**. In *Le parole della musica*, org. M. T. Muraro, Florença, Olschki, 1995, p. 3-31.

STROZZI, Giulio. **Argomento e Scenario della Finta Pazza**. Appresso Gio Battista Surian, Veneza, 1641.

STROZZI, G., LENI, M., VECCELLIO, G., & AMPÈRE, J.-J. **La finta savia**. Drama di Giulio Strozzi. In Venetia: per Matteo Leni, 1643.

_____. **Feste Theatrali per la Finta Pazza Drama del Sig.r Giulio Strozzi Rappresentate Nel Piccolo Borbone in Parigi Quest Anno 1645. Et da Giacomo Torelli da Fano Inuentore Dedicate Ad Anna D'austria Regina di Francia Regnante**, Paris, [s.n.], 1645.

TAFURI, Didacus. **Festivus Adventus Virginis Christinae** Suetorum, Gothorum, Wandalaru Reginae Ad Hauc Celebrem Oeniponti Provinciae Tirolis Urbem, 1655.

TARUSKIN, Richard. **Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries**: The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2009.

TERMINI, Olga. **The Role of Diction and Gesture in Italian Baroque Opera**. Performance Practice Review, Vol. 6, N° 2, Art. 7. Berkeley Electronic Press, 1993.

TIRABOSCO, Marc'antonio. **L'Alcate. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo**, Venezia, G. B. Surian, 1642.

TOBOSO, Juan Ignacio Garay. **La Participacion de los Esclavos en las Fiestas del Calendario Romano**. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografia e Historia. Departamento de Historia Antigua. Madrid, 1996. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/2449/1/AH0029701.pdf>

TOMLINSON, Gary. **"Twice Bitten, Thrice Shy,"** *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 36, No. 2 (Summer, 1983), pp. 303-311.

TOMLINSON, Gary. **Pastoral and musical magic in the birth of opera**. In *Opera and the Enlightenment*, ed. Thomas Bauman and Marita Petzoldt McClymonds, 7-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da commedia dell'arte**: contribuições para o ensino das artes cênicas. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

ZANON, Stefania. **Lo Spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novíssimo**. Tese de doutorado, 2010.

ZIANI, P. Andrea. **Le fortune di Rodope e Damira**. *Drama per musica di Aurelio Aureli. Favola Terza*. Giuliani. Venetia, 1657.

ANEXO

Le Fortune di Rodope e Damira

Andrea Ziani

Filiberto Laurenzi

Violin I

Violin II

Damira

B.C.

5

Che mi gio - va

10

es - ser Re - gi - na. Che mi gio - va Che mi

3

15

gio - va es - ser Re - gi - na. se__ ne - mi - che hò in

20

ciel le stel - le. Se à sof -

25

rir for - ti ru - bel - le, cru - do fa - to,

30

cru - do fa - to mi des ti - na, che,

35

Che mi gio - va, che mi gio - va es - ser Re

40

gi - na, che, che mi gio - va es - ser Re... ...gi

5

45

na.

50

Un pa glia rec cio al ber go è mia

53

Reg gia in cui vi-vo e not-te, e gior-no l'her bet te ch'hò d'in tor no son le mie da mi gel le,

56

e mie fa ci not tur ne so no del Ciel le fam meg gian ti stel - le

60

Le la - gri me in ces - san ti, che m'im per-la no il vol to e tra pun gon il cor d'as -

63

pre a-ma-rez - ze so no le gio-ie mi - e: le mie ric chez ze.

67

Ma pur ben che ri-co-pra sot to vil man-to l'es-ser mio Re - a - le ques-ta ves-te non

70

va - le pun-to a sce-mar il Reg-gio mio de-co - ro. co - sì tal nu - be i Rai del

73

So - le os-cu-ra, ma non perques-to il pre-gio suo li fu - ra. In-fe-li-ce, che

77

par - lo. Con quai va - ni con-for-ti de-li-ran-do pro - cu-ro d'ap-pli car al mio

80

ma-le de-bo-le me-di - ci - na. Che mi gio - va es - ser Re -

7
85

gi - na, che, Che mi gio - va

88

es - ser Re.. - gi - na.

Detailed description: The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 85, features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains the lyrics 'gi - na, che, Che mi gio - va'. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system, starting at measure 88, continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics 'es - ser Re.. - gi - na.' and includes a fermata over the final note. The piano accompaniment continues with chords and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 90.